

**RENATA LOPES PEDRO**

***O MUNDO COMEÇAVA NOS SEIOS DE JANDIRA:*  
TEORIAS DA SEXUALIDADE E FIGURAÇÕES  
POÉTICAS DO ERÓTICO**

Dissertação apresentada como  
requisito parcial à obtenção do  
grau de Mestre em Teoria  
Literária, Curso de Pós Graduação  
em Literatura, Universidade  
Federal de Santa Catarina.

Orientador: Wladimir Antônio Garcia

**FLORIANÓPOLIS  
2005**

**RENATA LOPES PEDRO**

***O MUNDO COMEÇAVA NOS SEIOS DE JANDIRA:*  
TEORIAS DA SEXUALIDADE E FIGURAÇÕES POÉTICAS DO ERÓTICO**

**Dissertação apresentada como  
requisito parcial à obtenção do  
grau de Mestre em Teoria  
Literária, Curso de Pós Graduação  
em Literatura, Universidade  
Federal de Santa Catarina.**

Orientador: Prof. Wladimir Antonio Garcia

**FLORIANÓPOLIS  
2005**

***Põe-me como um selo sob teu coração,  
como um selo sob teu braço!  
Porque é forte o amor como a morte,  
e a paixão é violenta como o abismo:  
suas centelhas são centelhas de fogo,  
labaredas divinas.***

***(Cântico dos Cânticos)***

***Quão manso e amoroso  
despertas em meu seio,  
onde secretamente só tu moras/  
e em teu sopro saboroso,  
de bem e de glória pleno,  
quão delicadamente me enamoras!***

***( Juan de la Cruz)***

**Dedico este trabalho a meus pais, Renato e Nilza, e irmãs, Luiza e Roberta, que souberam compreender as horas de ausência e me apoiaram nos momentos mais difíceis no decorrer desses anos de estudo.**

## **AGRADECIMENTOS**

A todos que, direta e indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho.

Meu especial agradecimento:

A meus familiares e amigos que sempre me incentivaram e não me deixaram desistir;

Ao meu orientador professor Wladimir Antonio Garcia, pelo acompanhamento, orientação, revisão do estudo e críticas que me fizeram amadurecer;

As professoras Helena Tornquist e Susana Scramin, pelas críticas que propiciaram um maior aprofundamento da pesquisa;

E a todos que se interessem por este estudo e venham a lê-lo.

## RESUMO

Este estudo objetiva investigar as teorias do erotismo frente à leitura de poemas de Murilo Mendes e da obra *Les Fleurs du Mal*, de Charles Baudelaire. Num primeiro tempo, efetua-se um mapeamento teórico, tomando textos de Sigmund Freud, Jacques Lacan, Michel Foucault, e de ficcionistas tais como George Bataille e Marquês de Sade; no segundo, analisamos alguns textos de acento erótico do poeta Murilo Mendes, constituindo os blocos interpretativos *o corpo feminino e a sexualidade*, *o sagrado e o profano* e *sexo e eternidade*, os quais invocam conceitos do quadro teórico; no terceiro capítulo, refletimos sobre alguns poemas da obra de Baudelaire, formando outros blocos: *o corpo do desejo*, *as imagens do profano* e *sexo e morte*. O direcionamento é para a relação dos autores em torno de pontos tais como a moral, imagens da mulher e a religiosidade.

## RÉSUMÉ

Cet étude objective à enquêter les théories de l'erotisme devant à la lecture de poèmes de Murilo Mendes et de l'oeuvre *Les Fleurs du Mal*, de Charles Baudelaire. Au premier moment, s'effectue une abordage théorique, en prenant quelques textes de Sigmund Freud, Jacques Lacan, Michel Foucault, et des écrivains comme George Bataille e Marques de Sade; au deuxième, nous analysons quelques textes d'accent érotique du poète Murilo Mendes, en constituant les parties interprétatifs *le corps féminin et la sexualité, le sacre et le profane et le sexe et l'éternité*, lesquels invoquent concepts du tableau théorique; au troisième chapitre, nous faisons des réflexions sur quelques poème de l'oeuvre de Baudelaire, en composant d'autres parties: *le corps du désir, les images du profane et le sexe et la mort*.

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b>	<b>V</b>
<b>RÉSUMÉ</b>	<b>VI</b>
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>01</b>
<b>1. EROTISMO, LITERATURA E SOCIEDADE - HISTÓRIA E CONCEITOS</b>	<b>08</b>
1.1 Em torno de Freud e de uma teoria da sexualidade	<b>14</b>
1.2 Em torno de uma História da Sexualidade	<b>25</b>
1.3 Literatura e Transgressão: Sade, Masoch e Bataille	<b>31</b>
1.4 Uma História da Literatura Erótica?	<b>42</b>
<b>2. O ERÓTICO EM MURILO MENDES</b>	<b>47</b>
2.1 Corpo, sexualidade e erotismo	<b>48</b>
2.2 Sagrado e Profano/ vida e morte	<b>60</b>
2.3 Sexo e eternidade	<b>66</b>
<b>3. BAUDELAIRE E O EROTISMO</b>	<b>76</b>
3.1 O Corpo do desejo	<b>77</b>
3.2 Imagens do profano	<b>88</b>
3.3 Sexo e Morte	<b>94</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: CONVERGÊNCIAS</b>	<b>98</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>105</b>



## INTRODUÇÃO

*(...) conseqüentemente, é ao desejo e à procura da integração que se dá o nome de Amor. Antes (...) éramos um; hoje, em conseqüência de nossa falta, estamos divididos pelo Deus, como os árcades pelos lacedemônios, (O Banquete - Platão)*

Se focarmos as sociedades modernas e a Literatura da modernidade, talvez constatemos um estágio pós-repressivo, ainda que sob outras formas mais sutis de interdição: elas não objetivam condenar o sexo à obscuridade, mas, ao contrário, como nos lembra Foucault, falar dele, institucionalizando-o como pulsão<sup>1</sup>. O fato de envolver, ainda hoje, desejo e tabu, incita e ex-cita as pessoas a criarem discursos sobre o sexo. Surge, particularmente nas sociedades ocidentais, uma espécie de discurso erótico generalizado.

Ainda na esteira de Foucault, vemos que no início do século XVII, as práticas sexuais enfatizavam o segredo. Foi no século XVIII que a sexualidade encerrou-se dentro de casa, tendo como função somente a reprodução. Só seria tolerado falar em sexo e fazê-lo sem a função da reprodução nas casas de prostituição e de saúde. Fora desses lugares o que impera é a interdição, a inexistência e o mutismo.

Toda coisa natural a que o homem associa a idéia de mal, de pecaminoso (como até hoje costuma fazer, mesmo que sob outro regime, em relação ao erótico, por exemplo), incomoda, obscurece a imaginação, dá um olhar medroso, faz o homem brigar

---

<sup>1</sup> FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. Trad. Maria Thereza Albuquerque e J. A. G. Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1998, p. 28.

consigo mesmo e o torna inseguro e desconfiado, até os sonhos adquirem um ressaibo de consciência atormentada.

Hoje, as bancas de jornal vendem livremente revistas sobre sexo, fartamente ilustradas e romances populares de forte apelo erótico. O realismo da ficção televisiva e cinematográfica, no que diz respeito a relacionamentos sexuais, coloca a questão: existem barreiras entre pornografia e erotismo?

Para responder esta pergunta faz-se necessário, primeiramente, definir pornografia e erotismo. Acredita-se que a pornografia é a descrição pura e simples dos prazeres carnaís; o erotismo transmuta e sublima tal descrição revalorizando em função de uma idéia do amor ou da vida social.

A palavra pornografia provém do grego *pornographos*, que significa "escritos sobre prostitutas". Assim, a palavra refere-se à descrição da vida, dos costumes e dos hábitos das prostitutas e de seus clientes. Já a palavra erotismo surgiu no século XIX, vindo do adjetivo erótico, este derivado do grego Eros, deus do desejo sexual no sentido mais amplo. Amor enfermo, paixão sensual insistente, busca excessiva da sensualidade são algumas das definições dos dicionários sobre erotismo.

Para Susan Sontag em sua obra *A Vontade Radical*<sup>2</sup>, deve-se reconhecer a existência de pelo menos três tipos de pornografia: há muito a se ganhar se a pornografia, como sendo um item na história social, for tratada separadamente da pornografia enquanto fenômeno psicológico - sintomático de demência ou deformidade sexual - e uma pornografia de uso menor, mas interessante, encontrada no interior das artes. Neste último caso pode-se entender **pornografia** como um gênero literário (conjunto de obras pertencentes à literatura considerada como arte, e ao qual concernem padrões inerentes

---

<sup>2</sup> SONTAG, Susan. **A vontade radical**. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

de excelência artística), sendo assim, enquanto formas literárias, a pornografia e a ficção científica assemelham-se uma à outra de várias e interessantes maneiras. O que faz de uma obra pornográfica parte da história da arte é a originalidade, a integridade, a autenticidade e o poder da consciência insana, enquanto corporificada em uma obra. Do ponto de vista da arte, a exclusividade da consciência incorporada nos livros pornográficos não é, em si mesma, nem anômala, nem antiliterária. A pornografia é um dos ramos da literatura que, assim como a ficção científica, volta-se para a desorientação e o deslocamento psíquico.

Sontag diz que, "enquanto forma literária, a pornografia opera com dois modelos: um equivalente à tragédia, em que o sujeito-vítima avança inexoravelmente no sentido da morte, e outro equivalente à comédia, no qual a busca obsessiva do exercício sexual é recompensada por uma gratificação terminal, a união com o parceiro sexual desejado de maneira inigualável."<sup>3</sup>

Segunda Alexandrian, em *História da Literatura Erótica*<sup>4</sup>, tudo o que é erótico é necessariamente pornográfico, com alguma coisa a mais. Por isso, para ele, é mais importante estabelecer a diferença entre erótico e obsceno. Neste caso, o erotismo é tudo o que torna a carne desejável, tudo o que a mostra em seu brilho ou em seu desabrochar; tudo o que desperta uma impressão de saúde, de beleza, de jogo deleitável; enquanto a obscenidade rebaixa a carne, associa a ela a sujeira, as doenças, as brincadeiras escatológicas, as palavras imundas.

Erotismo, na ficção, na História e na vida, é aquilo que exalta os sentidos, prepara a entrega ao prazer. A definição de pornografia tem variado com o contexto histórico,

---

<sup>3</sup> SONTAG, Susan. **A vontade radical**. Op. Cit., 63.

<sup>4</sup> ALEXANDRIAN. **História da Literatura Erótica**. Trad. Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

cultural e político. Bem como para a aceitação do erotismo na ficção ou na poesia. Variam as reações conforme a época. Considerando que em nossos tempos, a exposição de corpos nus (ou quase) e poses sugestivas é um lugar comum, é mais difícil ainda precisar o que é erótico, o que é pornográfico ( ou obsceno).

Neste trabalho pensamos a literatura erótica não como um gênero menor ou proibido, mas como um gênero literário que se expressava abertamente desde a Antigüidade, com escritores como Aristófanes, Catulo e Ovídio, entre outros.

Para tanto a divisão aqui apresentada tem o objetivo de mostrar a superação de dogmas e tabus nas poesias de Murilo Mendes e Charles Baudelaire, passando por escritores transgressivos como Sade, Masoch e Bataille.

No primeiro capítulo será apresentado uma gama de teorias sobre a sexualidade presentes em Freud e Lacan, onde percebemos que não podemos reduzir a sexualidade a um campo restrito de referentes, pois ela apresenta uma multiplicidade de significados. Ao pensar a sexualidade desta forma, Freud se contrapôs à tradição científica dominante, que pensava então o sonho e a sexualidade no registro biológico, podendo afirmar que o corpo poderia ser decifrado ao se considerar a representação corporal presente no imaginário social e não somente no registro do discurso anatômico. A sexualidade para Freud seria algo da ordem da fala e da linguagem.

Mas não podemos esquecer que a sexualidade se inscreve na fantasia, que é o campo por excelência do erotismo. Não existiria sexualidade sem erotismo, sendo esta, a sua matéria-prima. Seria a partir da fantasia como fundamento, que a sexualidade pode assumir formas comportamentais diversificadas. O comportamento torna-se, pois, o elo final de uma longa cadeia de relações, que se inscreveriam primordialmente na fantasia do sujeito. O sexo seria, portanto, um efeito distante do sexual. Em contrapartida, se

---

existe algo de enigmático e obscuro no erotismo, a fantasia seria o lugar crucial para o deciframento desse enigma e de iluminação dessa obscuridade.

No segundo momento, estaremos expondo algumas idéias da história da sexualidade de Foucault, onde veremos que o objetivo das sociedades modernas não é condenar o sexo à obscuridade, mas, ao contrário falar dele, institucionalizando-o como pulsão.

No terceiro ponto estaremos tratando dos escritores "libertinos". Sabe-se que até o aparecimento deles, nenhuma filosofia podia se passar de Deus. Os primeiros desses escritores que ousaram transgredir a literatura e os costumes da época, e escreverem obras eróticas aparecem no século XVII. Nessa época muitos movimentos repressivos se esboçaram, mas o apego dos eruditos católicos e protestantes às antigüidades greco-latinas moderou esses movimentos. Os autores aqui analisados são Sade, Masoch e Bataille.

E na última parte deste capítulo explicitamos alguns aspectos da **História da Literatura Erótica** de Alexandrian, como também mostramos exemplos de erotismo na literatura brasileira, como na obra dos poetas Álvares de Azevedo e Cruz e Sousa.

No segundo capítulo, analisamos a obra poética de Murilo Mendes, marcada pela experimentação constante, tendo, numa primeira fase modernista, recorrido à paródia e, noutra, mais formalista, tentado, até mesmo o soneto. Sua interlocução ficcional sempre foi plural: Deus, artistas, mulheres míticas, num caleidoscópio de emoções e sentidos sociais.

Este divide-se em três partes; na primeira, analisamos o corpo, a sexualidade e o erotismo nas mulheres murilianas, as sensações que provocam nos homens, seus cheiros que seduzem; sedução que oscila entre dois pólos: o da estratégia e o da animalidade, do

cálculo mais sutil à mais brutal sugestão física. Na segunda parte, vimos que o corpo era considerado inviolável, pois era visto como morada do espírito. No entanto, encontramos no homem dualidade, pois os movimentos eróticos produzidos por ele fazem com que este tema a si próprio. Dualidade, pois traz dentro de si santidade, o corpo como morada divina, e sensualidade, morada das paixões. Contudo, ele é capaz de ultrapassar o que o assusta, enfrentar seus temores e continuar a produzir esses movimentos eróticos. Em Murilo essa convivência entre puro e impuro, entre sagrado e profano aparece freqüentemente. Na terceira parte, tentamos encontrar uma relação entre "sexo e eternidade", para Murilo a Poesia é a "relação entre o poeta e Deus" que prefigura "uma imagem do Eterno". Mas como se inscreve a sexualidade nesta eternidade? Seria também eterna?

O terceiro capítulo trata da análise da obra *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, que inventou uma nova estratégia da linguagem, incorporando a matéria da realidade grotesca à linguagem sublimada do romantismo. E é em torno desta obra-prima que vamos fazer considerações, também divididas em três pequenas partes. Na primeira, o corpo, que significa, ao mesmo tempo, a vida e a morte, o normal e o patológico, o sagrado e o profano, o puro e o impuro. Corpo este, cujo discurso não é neutro, pois ele altera duas faces: a prometeica e dinâmica do ávido desejo de prazer com a perspectiva trágica de sua fragilidade. Na segunda, o profano, que, em Baudelaire, está relacionado ao satanismo. O eu-poético não só acredita em sua existência, como o sente em todos os lugares, ou seja, sente o mal, o vício, o pecado, tema abundante em sua obra. A morte marca presença na análise da terceira parte deste capítulo, o eu-poético acredita que ela é a última viagem, a última etapa, ela é a última esperança. É tão sedutora que o poeta

não resiste e a invoca e isso porque ela simboliza o novo, o desconhecido. Mas onde ficaria o sexo? Seria desejado da mesma forma pelo eu-poético?

E como **Considerações Finais** mostraremos algumas convergências em Murilo Mendes e Baudelaire, buscando os temas: **Religiosidade, Imagens e Idéia de Mulher**, no sentido de perceber as semelhanças entre os poetas em relação ao sagrado e profano, às imagens visuais, olfativas e sexuais e a idéia que cada um tem da mulher..

# 1. EROTISMO, LITERATURA E SOCIEDADE - HISTÓRIA E CONCEITOS

*A volúpia, as palavras e a respiração  
serão os instrumentos  
Com que fabricarás sua ilusão.  
Impede-me o pudor de prosseguir  
Do teu órgão, mulher,  
são secretos os meios de expressão.  
(A Arte de Amar - Ovídio)*

Falar em sexo, no século XVIII, é ir contra a lei da repressão. Qualquer coisa que seja misteriosa ou provoque temor por qualquer motivo se torna sujeita a tabu. O tabu , seria de outra ordem, mítica, ficcional, inconsciente. Segundo Freud em sua obra *Totem e Tabu*<sup>5</sup>, o significado de tabu diverge em dois sentidos contrários, pois significa, de um lado, "sagrado" e "consagrado"; e por outro lado, "misterioso", "perigoso", "proibido" e "impuro". Por isso, o "tabu" traz em si um sentido de algo inabordável, sendo, assim, expresso em proibições e restrições, as quais são distintas das proibições religiosas ou morais. Elas se impõem por sua própria conta, não se baseando em nenhuma ordem divina, e diferem das proibições morais por não se enquadrarem em nenhum sistema que declare, no geral, que certas abstinências devem ser observadas e apresentem motivos para essa necessidade. As proibições dos tabus não têm fundamento e são de origem desconhecida, mas com valor imanente.

Os povos primitivos acreditavam que o tabu tinha um poder demoníaco que estaria oculto em um objeto e que, se fosse tocado ou utilizado ilegalmente vingar-se-ia, lançando um encantamento sobre o transgressor. A proibição deve sua força e seu caráter obsessivo precisamente ao seu oponente inconsciente, o desejo oculto e não



diminuído. A base do tabu é uma ação proibida para cuja realização existe forte inclinação do inconsciente.

Nas restrições do tabu, o tocar desempenha papel semelhante ao representado nas "fobias de contato". O tocar é o primeiro passo no sentido de obter qualquer espécie de controle sobre uma pessoa ou objeto ou de tentar fazer uso dos mesmos. Ele é uma proibição imposta, forçadamente, de fora, e dirigida contra os anseios mais poderosos a que estão sujeitos os seres humanos. O desejo de violá-lo persiste no inconsciente; aqueles que obedecem ao tabu têm uma atitude ambivalente quanto ao que o tabu proíbe. Curiosamente, nós podemos pensar que o inconsciente é real na sua procura de tocar dada materialidade. As mais antigas e importantes proibições ligadas aos tabus são as duas leis básicas do totemismo: não matar o animal totêmico e evitar relações sexuais com membros do clã totêmico do sexo oposto.

Mas o que seria o *totemismo*?

Para Freud, o totemismo é um sistema que ocupa o lugar da religião entre certos povos primitivos da Austrália, da América e da África e provê a base de sua organização social, funcionando, na nossa reflexão, paradoxalmente, como aquele estranho, externo à ordem da racionalidade histórico-produtiva. O totem protege o homem e este mostra seu respeito por aquele de várias maneiras (por exemplo, não matando, se for um animal; não colhendo, se for um vegetal). Diferentemente de um fetiche, um totem nunca é um indivíduo isolado, mas sempre uma classe de objetos. Inicialmente, o totemismo constitui tanto uma religião como um sistema social que, posteriormente, tendem a se separar<sup>6</sup>.

Falar em sexo, então, seria colocar-se fora do alcance do poder e fora dos tabus com suas restrições e proibições. Nesta linha de ruptura tanto com a ordem social, quanto

---

<sup>5</sup> **FREUD**, Sigmund. **Totem e Tabu**. Trad. Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

com a ordem mítica, temos que para Nietzsche<sup>7</sup>, desde um acento dionisíaco, todo homem deve tornar-se senhor de si mesmo e de suas próprias virtudes<sup>8</sup>. Antes eram elas que comandavam o homem, agora devem ser vistas como instrumentos. A questão seria ter domínio sobre os prós e os contras e aprender a mostrá-los e novamente guardá-los de acordo com seus fins.

Sendo assim, o homem moral pensa que aquilo que está essencialmente em seu coração deve também ser a essência e o coração das coisas. Na moral, o homem não trata a si mesmo como aquilo que pode ser dividido sem perder sua essência, mas como aquilo que é composto e não possui uma essência individual. Ser moral significa prestar obediência a uma lei ou tradição há muito estabelecida. Se alguém se sujeita a ela com dificuldade ou com prazer é indiferente, desde que o faça.

Mas afinal, o que seria exatamente a **moral**? Os sentidos mais cristalizados da língua<sup>9</sup> dão-nos alguma pista:

1. Conjunto de regras de conduta consideradas como válidas, quer de modo absoluto para qualquer tempo ou lugar, quer para grupo ou pessoa determinada.
2. Conclusão moral que se tira de uma obra, de um fato, etc.
3. O conjunto das nossas faculdades morais.
4. O que há de moralidade em qualquer pessoa.
5. Relativo à moral.
6. Que tem costumes.
7. Relativo ao domínio espiritual (em oposição a físico ou material).

---

<sup>6</sup> FREUD, Sigmund. **Totem e Tabu**. Op. Cit., p. 106.

<sup>7</sup> NIETZSCHE, Friedrich W. **Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

<sup>8</sup> A virtude é uma força interior do caráter, que consiste na consciência do bem e na conduta definida pela vontade guiada pela razão, pois cabe a esta última o controle sobre instintos e impulsos irracionais descontrolados que existem na natureza de todo ser humano. A noção de virtude não se restringe a um ato moral apenas, mas na repetição e continuidade do agir moral; não se resume ao ato ocasional e fortuito, mas resulta de um hábito. ( CHAUI, Marilena. **Filosofia**. São Paulo: Ática, 2001, p. 167.)

<sup>9</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975, p. 944.

Parece que a tradução cultural dos significados acima reitera que *moral* é o conjunto de regras de conduta assumidas pelos indivíduos de um grupo social com a finalidade de organizar as relações interpessoais segundo os valores do bem e do mal.

A moral, entretanto, para Nietzsche, não se limita à ética e aos bons costumes, mas abrange todas as coisas humanas - sentimentos, pensamentos, atos - em oposição ao puramente físico, extra-humano, no mesmo sentido falava-se, há não muito tempo, de "ciências morais" <sup>10</sup>. Ela não se dirige ao indivíduo, mas aos povos, às épocas, castas e, principalmente ao homem em geral.

A moral é o resultado de uma evolução geral da humanidade, assim como o costume é produto de um tempo, uma direção do espírito. Ela é a soma de todas as verdades para o nosso mundo. Sendo assim, é possível que o mundo infinito não signifique mais que o resultado de uma direção de espírito; é possível que dos resultados de verdades dos diferentes mundos se desenvolva novamente uma verdade universal.

O sujeito moral intui os valores como fruto da intersubjetividade, ou seja, da relação com os outros. Não é o sujeito solitário que se torna moral, pois a vida moral se funda na solidariedade: é pela descoberta e reconhecimento do outro que cada ser humano se descobre a si mesmo. Intuir o valor é descobrir aquilo que convém à sobrevivência e à felicidade do sujeito na medida em que pertence a um grupo. A moral é, então, uma contingência que Nietzsche deslinda.

---

<sup>10</sup> NIETZSCHE, Friedrich W. **Para Além do Bem e do Mal - Prelúdio a uma filosofia do futuro**. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2002, p. 100.

A moral surge para exercer controle sobre o desejo, mas esse controle não deve ser visto exatamente como repressão; o que se busca não é a anulação do desejo, e sim dar condições para que o sujeito escolha e decida o que fazer em determinada situação. Nesse sentido o desejo não desaparece, nem é reprimido, permanecendo na consciência como desejo livremente recusado ou realizado, conforme a avaliação das circunstâncias.

Em relação ao sexo, surge, no século XVIII, uma espécie de "polícia" do sexo que deveria regulá-lo por meio de discursos úteis e públicos, e não pelo rigor da proibição. Nesta época, entre o Estado e o indivíduo, o sexo tornou-se objeto de disputa, e disputa pública; toda uma teia de discursos, de saberes, de análise e de injunções o investiram. Nos três últimos séculos, contudo, não houve uma preocupação uniforme em esconder o sexo, mas em falar dele.

Na Grécia, a verdade e o sexo se ligavam pela transmissão de um saber precioso. Para nós, é na confissão que se ligam a verdade e o sexo. A confissão libera o sujeito do que este considerava pecado, o que é imoral e por isso deve ser silenciado, não deve ser dito a ninguém, a não ser a um confessor, o qual tem o poder de liberar esse sujeito de seu pecado. Portanto, esse poder não está do lado de quem fala, mas no de quem escuta. Vivemos em uma sociedade que articulou o sexo em torno da lenta ascensão da confidência. A verdade não está unicamente no sujeito que a confessa, ela se completa naquele que a recolhe e a organiza em saber.

No que concerne ao sexo, o poder só estabelece relação de modo negativo. Ele dita a lei, só faria funcionar uma lei da proibição. Seu objetivo é que o sexo renuncie a si mesmo. O poder provém de todos os lugares e não é uma instituição ou uma estrutura, mas é o nome dado a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada; não é algo que se adquira, se guarde ou deixe escapar; ele se exerce a partir de inúmeros

pontos e em meio a relações desiguais e móveis. Onde há poder há resistência e esta nunca se encontra em posição de exterioridade em relação a ele, pois não podem existir correlações de poder senão em função de uma multiplicidade de pontos de resistência que representam, nessas relações, o papel de adversário, de alvo, de apoio, de saliência que permite a apreensão. Esses pontos de resistência estão presentes em toda a rede de poder.

Nesse aspecto, a sexualidade aparece como um ponto de passagem particularmente denso pelas relações de poder. Não é o elemento mais rígido, mas um dos dotados da maior instrumentalidade. É o nome que se pode dar a um dispositivo histórico. Ela está ligada a dispositivos recentes de poder. A articulação que tem sustentado a sexualidade vinculou-se a uma intensificação do corpo, à sua valorização como objeto de saber e como elemento nas relações de poder e não se ordena em função da reprodução. O núcleo formador do dispositivo da sexualidade foi a prática da penitência, seguida do exame de consciência e o da direção espiritual. O que estava em causa, no tribunal da penitência, era, primeiramente, o sexo como suporte de relações, a questão colocada era a do comércio permitido ou proibido (o adultério, por exemplo); depois, passou-se de "uma problemática da relação para uma problemática da 'carne', isto é, do corpo, da sensação, da natureza do prazer, dos movimentos mais secretos da concupiscência, das formas sutis da deleitação e do consentimento."<sup>11</sup>

Assim, se a política do sexo não põe em ação a lei da interdição, mas todo um aparato técnico, e tratando-se antes da produção da sexualidade do que da repressão do sexo, é preciso abandonar este tipo de demarcação, defasar a análise com relação ao problema da "força de trabalho" e abandonar, sem dúvida, o energismo difuso que sustém o tema de uma sexualidade reprimida por motivos econômicos. Tal perspectiva que

desenlaça uma rede de determinações baseada na relação repressão-transgressão, parece, efetivamente, indicar que outras variáveis devam ser consideradas naquela produção da sexualidade.

### 1.1. Em torno de Freud e de uma teoria da sexualidade

O sujeito se esgota em perseguir o desejo do outro, que ele não poderá nunca apreender como o seu próprio desejo. Visto que o seu desejo é o desejo do outro, é a si mesmo que ele persegue. Neste sentido, interessa-nos perceber a presença de tais conceitos - desejo, transgressão, fetiche, transferência, etc. - como elementos que venham a estruturar a leitura da poesia erótica, principalmente.

Para Freud, a sexualidade não tem um sentido unívoco, mas uma multiplicidade de significados. O sexual seria marcado pela polissemia, não podendo, enquanto palavra e conceito, ser reduzida a um campo restrito de referentes. Assim, a noção de complexidade perpassa o conceito de sexualidade, estando, então, a polissemia inequivocamente articulada ao atributo da complexidade.<sup>12</sup>

Segundo Lacan<sup>13</sup>, o "eu" identifica-se com a imagem de seu semelhante, é isso que faz com que deseje a outro, pois se identifica com ele. Essa identificação com o outro faz este "eu" um aparelho para o qual qualquer impulso dos instintos será um perigo. O investimento libidinal próprio desse movimento é designado pelo termo narcisismo primário, doutrina que esclarece a oposição entre essa libido, que seria a libido narcísica, e a libido sexual, quando invocarem instintos de destruição ou até mesmo de morte. A

---

<sup>11</sup> FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade - a vontade de saber**. Op. Cit., 102.

<sup>12</sup> BIRMAN, Joel. Erotismo, Desamparo e Feminilidade - uma leitura psicanalítica sobre a sexualidade. IN: **A sexualidade nas ciências humanas**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998, pp. 93-132.

<sup>13</sup> LACAN, Jacques. **Escritos**. Trad.Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p.102.

libido narcísica tem relação com a função alienante do "eu", com a agressividade que dela se destaca em qualquer relação com o outro, nem que seja da mais samaritana ajuda.

Esse interesse do eu foi chamado pela linhagem moralista de amor-próprio e, hoje, é conhecida como paixão. A paixão do próprio corpo (narcisismo) faz com que o sujeito fique numa tal dependência dessa imagem, que acaba por ligar ao desejo do outro todos os objetos de seus desejos. A identificação do eu com o outro no sujeito não constitui uma harmonia, mas institui-se como o "tu ou eu" permanente de uma guerra, na qual entra em jogo a existência de um ou outro dos dois notários em cada um dos sujeitos. Esta relação particular vai ser, como veremos, base para uma produção poética da modernidade.

Nesta perspectiva do juízo de um outro, o que está irremediavelmente inferido é a questão do significante. Na doutrina freudiana, o falo não é uma fantasia ou um objeto. Ele é menos ainda o órgão (pênis/ clítoris) que ele simboliza. O falo é um significante cuja função levanta, talvez, o véu daquela que ele mantinha envolta em mistérios, destinado a designar no seu conjunto os efeitos de significado, na medida em que o significante os condiciona por sua presença de significante.

Os efeitos da presença do significante são, de início, os de um desvio das necessidades do homem pelo fato de ele falar, e por mais que elas estejam sujeitas à demanda, elas lhe retornam alienadas. Isso não é efeito de sua dependência real, mas da configuração significante como tal e de ser do lugar do Outro que sua mensagem seja emitida.

A demanda em si refere-se a algo distinto das satisfações por que clama. Ela é demanda de uma presença ou de uma ausência; tem o privilégio de satisfazer as necessidades, isto é, o poder de privá-las da única coisa pela qual elas são satisfeitas. O desejo não é, portanto, nem o apetite de satisfação, nem a demanda de amor, mas a

---

diferença que resulta da subtração do primeiro à segunda. Assim, a relação sexual ocupa esse campo fechado do desejo e é por ser o campo apropriado que ela produz um duplo significante para o sujeito: " retorno da demanda, que ela suscita, como demanda sobre o sujeito da necessidade; e ambigüidade presentificada no Outro que está em causa na prova de amor demandada."<sup>14</sup> Tanto para o sujeito quanto para o Outro não basta serem sujeitos da necessidade ou objetos do amor, mas têm que ocupar o lugar de causa do desejo.

Por conseguinte, o homem não pode desejar ser inteiro, pois o jogo de deslocamento e condensação a que está fadado no exercício de suas funções marca sua relação de sujeito com o significante. O significante privilegiado dessa marca é o falo, cuja parte do *logos* se conjuga com o advento do desejo. O falo só pode desempenhar seu papel como signo a partir do momento em que é alçado à função de significante.

O falo como significante dá a razão do desejo. O fato do falo ser um significante impõe que seja no lugar do Outro que o sujeito tem acesso a ele. "Mas, como esse significante só se encontra aí velado e como razão do desejo do Outro, é esse desejo do Outro como tal que se impõe ao sujeito reconhecer."<sup>15</sup>

A demanda de amor só pode padecer de um desejo cujo significante lhe é estranho. Se a mãe deseja o **falo**, a criança quererá ser esse falo para satisfazer o desejo da mãe, o sujeito se satisfaz em apresentar ao Outro o que ele pode ter que corresponda ao falo. As relações entre os sexos girarão em torno de um ser e de um ter, por se reportarem a um significante, o falo; por um lado darão realidade ao sujeito nesse significante e, por outro, irrealizarão as relações a serem significadas.

---

<sup>14</sup> LACAN, Jacques. **Escritos**. Op. Cit, 698.

<sup>15</sup> LACAN, Jacques. **Escritos**. Op. Cit, 700.



Portanto, é para ser o falo, isto é, o significante do desejo do Outro, que a mulher vai rejeitar uma parcela essencial da feminilidade. É pelo que ela não é que ela pretende ser desejada, ao mesmo tempo que amada. Mas ela encontra o significante do seu próprio desejo no corpo daquele a quem sua demanda de amor é endereçada. Não esqueçamos de que o órgão que se reveste dessa função significante adquire um valor de fetiche.

Um exemplo desse tipo de mulher que busca o significante de seu próprio desejo, no corpo do homem, é encontrado na obra *A Carne* de Julio Ribeiro, romance publicado em 1882, que conta a ardente paixão entre a jovem Lenita e o engenheiro de meia-idade Manuel, filho do coronel Barbosa. É um livro sobre paixões humanas. Lenita, em vários momentos da obra, sobretudo quando fantasia com o gladiador, sente o prazer incompleto que emana dessas alucinações,

Sentia quase o mesmo que sentira na noite da alucinação com o gladiador, um prazer mordente, delirante, atroz, com estranhas repercussões simpáticas, mas incompleto, falho.<sup>16</sup>

Prazer que só será completado quando seus desejos deixam de ser fantasias e tornam-se reais em seus encontros com Manuel,

E um beijo vitorioso recalcou para a garganta o grito dolorido da virgem que deixara de ser...

Depois foi um tempestuar infrene, tremulento, de carícias ferozes, em que os corpos se conchegavam, se fundiam, se unificavam; em que a carne entrava pela carne; em que frêmito respondia a frêmito, beijo a beijo, dentada a dentada.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> RIBEIRO, Julio. *A Carne*. São Paulo: Martin Claret, 2002, p. 55.

<sup>17</sup> RIBEIRO, Julio. *A Carne*. Op. Cit., 114.

Logo, a sexualidade se inscreve na fantasia antes de mais nada. Esse é o campo por excelência do erotismo. Não existiria sexualidade sem fantasia, sendo esta, a sua matéria-prima. Seria a partir da fantasia como fundamento, que a sexualidade pode assumir formas comportamentais diversificadas. O comportamento torna-se, pois, o elo final de uma longa cadeia de relações, que se inscreveriam primordialmente na fantasia do sujeito. O sexo seria, portanto, um efeito distante do sexual. Em contrapartida, se existe algo de enigmático e de obscuro no erotismo, a fantasia seria o lugar crucial para o deciframento desse enigma e de iluminação dessa obscuridade. Pelo erotismo o sujeito pode efetivamente colocar a sua vida em risco. Pode-se morrer de amor e de carícia erótica, pois o registro biológico da vida seria permeado pelas pulsões, não sendo então marcado pela neutralidade.

O território do feminino se identifica, neste ponto, com os atributos da passividade, da dor, do masoquismo e do corpo. Conseqüentemente, a histeria se caracterizaria pela existência de sintomas corpóreos, denominados por Freud como conversões. Em contrapartida, o território do masculino se delinaria pelos atributos da atividade, da produção da dor, do sadismo, do pensamento e da vontade. Por isso mesmo, as obsessões se caracterizariam por perturbações sintomáticas nos registros do pensamento e da vontade, denominados compulsões.

Neste ponto, poderíamos discordar um pouco das teorias de Freud, pelo menos das relações culturais que ele veicula: ele coloca a mulher como um ser para o homem, o ser para a dor, de onde uma conclusão, ainda que apressada, pode indicar que ela deva ser passiva, submissa, deixando seus desejos de lado, pondo em primeiro lugar os desejos do homem, encontrando o significante de seu próprio desejo no corpo daquele a quem endereça seu amor, ou seja, o homem. Enquanto este se mantém ativo e provoca

---

dor, não se mantém submisso e não coloca os desejos da mulher a frente dos seus. Parece-nos que tal paródia pode não ser tão exagerada assim.

Dentro das obras literárias mencionadas, encontramos um exemplo da problemática imaginada acima em Sade. Em sua obra *A Filosofia da Alcova*, não existe feminino ou masculino, todos os personagens recebem a dor assim como a produzem. Na doutrina freudiana, um sádico é sempre um masoquista, pois uma pessoa que sente prazer em produzir dor em outro numa relação sexual, é também capaz de gozar como um prazer qualquer dor que ele mesmo possa sofrer das relações sexuais. Em certo momento o personagem Dolmancé mostra essa inversão de papéis pedindo à personagem Saint-Ange que faça o papel de marido, como ele havia feito anteriormente. Esta cena está descrita abaixo:

... quanto a vós, senhora, depois de ter sido vosso marido, quero que sejais agora o meu; tomai o maior de vossos consoles! (*A senhora de Saint-Ange abre uma caixa cheia deles e nosso herói colhe o mais terrível.*) Bom, este aqui, diz o número, tem catorze polegadas de comprimento por dez de contorno. Senhora, colocai isso em volta dos rins e desferi-me os golpes mais medonhos.<sup>18</sup>

Quanto à paixão, ela é sempre algo que o sujeito sofre como paciente e nunca como agente, pois a paixão toma literalmente o sujeito, dele se apodera, de maneira a assujeitá-lo. Portanto, a pulsão é algo que afeta o sujeito estando no registro do afeto. Enquanto tal, a pulsão obriga o sujeito a entrar em movimento pelo sobressalto inquietante que produz, funcionando pela lógica da paixão.

Ainda segundo Freud, a vida enquanto possibilidade para o sujeito se transmite pelo erotismo das figuras parentais. Não existiria vida biológica sem erotismo, sendo este

o que faz pulsar a ordem do organismo. Enfim, a existência seria da ordem da transmissão para o sujeito, implicando até mesmo o registro biológico da vida.<sup>19</sup>

O que nos move no erotismo é a certeza de nossa incompletude, por um lado, e a crença na completude a ser oferecida pelo gozo, por outro. Contudo, como a segunda possibilidade não se realiza nunca, sendo uma utopia, pois, na sua pontualidade, o gozo, como uma pequena morte, nos faz crer momentaneamente que a fusão cósmica se realizou para o sujeito, logo após o gozo o sujeito volta a sentir-se incompleto. A pulsação retorna, evocando a nossa insuficiência e finitude. Por isso mesmo, o erotismo é marcado pela repetição no seu ser, sendo um eterno recomeço e um eterno retorno.

Freud diz ainda que a palavra libido é usada para designar a necessidade sexual, sendo o objeto sexual não alguém do mesmo sexo, mas sim alguém que combine os caracteres dos dois sexos. Considera-se objeto sexual normal a união dos órgãos genitais no ato conhecido como cópula, que conduz ao alívio da tensão sexual e a uma extensão temporária do instinto sexual<sup>20</sup> - satisfação parecida com a de saciar a fome.

Sob inúmeras condições e em um número surpreendentemente grande de indivíduos, a natureza e a importância do objeto sexual recuam para um plano secundário. O que é primordial e constante no instinto sexual é algo diferente. Os antigos davam mais importância ao próprio instinto, enquanto que nós a damos ao seu objeto. Eles glorificavam o instinto e por ele reverenciavam até um objeto inferior, nós, no entanto, desprezamos a atividade instintiva em si, encontramos desculpas para ela apenas pelos méritos do objeto.

---

<sup>18</sup> SADE, Marques de. **A Filosofia na Alcova**. Trad. Contador Borges. 3ª edição. São Paulo: Iluminuras, 2003, p.117.

<sup>19</sup> BIRMAN, Joel. **A sexualidade nas ciências humanas**. Op. Cit., 120.

<sup>20</sup> FREUD, Sigmund. Três Ensaio sobre a Teoria da sexualidade. IN: \_\_\_\_\_. **Obras Completas**. Rio de Janeiro, v. 7, p. 123-238, julho, 1972.

Segundo ele, as perversões são atividades sexuais que ou se estendem, num sentido anatômico, além das regiões do corpo que se destinam à união sexual ou demoram-se nas relações imediatas com o objeto sexual, que devem normalmente serem atravessadas rapidamente no caminho em direção ao objeto sexual final. O uso da boca como órgão sexual é considerado perversão se os lábios (ou a língua) de uma pessoa entram em contato com os órgãos genitais da outra, mas não se as membranas dos lábios de ambos se unem.

Quanto ao fetichismo, diz que certo grau está presente no amor normal, especialmente naqueles estágios em que o objetivo sexual normal parece inatingível ou sua consumação é impedida. A situação só se torna patológica quando o anseio pelo fetiche passa além do ponto em que é meramente uma condição necessária ligada ao objeto sexual e efetivamente toma o lugar do objetivo normal, e, mais, quando o fetiche se desliga de um determinado indivíduo e se transforma no único objeto sexual, ou seja, conforme comentado acima, o sujeito, o "eu" busca no outro o que falta em si, transfere ao outro a ausência que encontra em seu interior. A transferência seria então a repetição de uma necessidade, nela o sujeito fabrica, constrói alguma coisa. Com isso busca-se sentir-se completo, e por ser uma situação que se repetirá muitas vezes, pois a cada gozo esse mesmo sujeito volta a ser incompleto, ele estará a todo momento transferindo seus desejos a um outro, tornando esses desejos em fetiches, em coisas que almeja, mas não alcança. Por isso, o fetiche seria a substituição do objeto sexual normal por outro que conserva alguma relação com ele, mas é inteiramente inadequado para servir ao objetivo sexual normal.

Para Binet (apud Freud, 1905, 156), a escolha de um fetiche é um efeito secundário de alguma impressão sexual, recebida na primeira infância. O fetiche representaria o

pênis que falta a mulher (no caso a mãe). O menino se recusou a tomar conhecimento do fato de ter percebido que a mulher não tem pênis. Em sua mente a mulher teve um pênis, mas esse pênis não é mais o pênis de antes. Outra coisa tomou seu lugar, foi indicada como seu substituto e herda agora o interesse anteriormente dirigido a seu predecessor. Freud, em *O Fetichismo*<sup>21</sup>, narra um uso chinês de mutilar o pé da mulher e depois venerá-lo como fetiche. Ao mutilar o pé da mulher e reverenciá-lo como fetiche, parece algo como se o homem chinês quisesse agradecer à mulher por se ter submetido a ser castrada, elegendo o sujeito como falo.

A substituição do objeto por um fetiche pode ainda, em certos casos, ser determinada por uma conexão simbólica do pensamento, da qual a pessoa em causa, via de regra não está consciente.

Em seu ensaio *Uma criança é espancada*<sup>22</sup>, Freud diz que apesar da fantasia de espancamento ter um alto grau de prazer e uma descarga num ato de agradável satisfação auto-erótica, as cenas reais de espancamento produziria na criança que as testemunhava um sentimento peculiarmente excitado, que era provavelmente de caráter misto e no qual a repugnância tinha larga parcela. A fantasia de espancamento e outras fixações perversas análogas também seriam apenas, neste Freud maduro, resíduos do complexo de Édipo (que é o verdadeiro núcleo das neuroses, sendo a sexualidade infantil que culmina nesse complexo é que as determina), cicatrizes deixadas pelo processo que terminou.

Como não se tinha precisão da fantasia, inicialmente, não era possível saber se o prazer relacionado à fantasia de espancamento deveria ser descrito como sádico ou como

---

<sup>21</sup> FREUD, Sigmund. *O Fetichismo*. In: Obras Completas. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro, Vol XXI, Imago, 1974, pp. 175-185.

<sup>22</sup> FREUD, Sigmund. *Uma Criança é espancada*. IN: \_\_\_\_\_ **Obras Completas**. Trad. Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1976, Vol XVII, pp. 223-253.

masoquista. Se o componente sexual que se soltou prematuramente for o sádico, podemos esperar que a sua subsequente repressão resultará numa inclinação para a neurose obsessiva. Ser espancado, mesmo que não doa muito, significa uma privação de amor e uma humilhação.

Não é apenas o castigo pela relação genital proibida entre os filhos e os pais, mas também o substituo regressivo daquela relação e dessa última fonte deriva a excitação libidinal que se liga à fantasia a partir de então, e que encontra escoamento em atos masturbatórios. Aqui se encontra a essência do masoquismo.

A forma dessa fantasia é sádica; a satisfação que deriva dela é masoquista. O masoquismo não é a manifestação de um instinto primário, mas se origina do sadismo que foi voltado contra o eu, ou seja, por meio de regressão de um objeto para o ego. A função repressora seria sempre, desde uma perspectiva nitidamente cultural, mais que biológica, um impulso instintual masculino, e o reprimido seria um impulso feminino. A esta entidade sado/masoquista, Deleuze<sup>23</sup>, em “Crueldade e Frieza” vai opor certa autonomia literária e criativa dos dois universos, relacionando-os às ordens irreconciliáveis da lei e do contrato.

Freud diz que a mulher reconhece o fato de sua castração, e, com ele, também a superioridade do homem e sua própria inferioridade, mas se rebela contra esse estado de coisas indesejável. Nas mulheres, o complexo de Édipo constitui o resultado final de um desenvolvimento bastante demorado. Ele não é destruído, mas criado pela influência da castração.<sup>24</sup>

Abriremos aqui espaço para um pequeno comentário, como dito anteriormente, Freud colocaria a mulher em posição de inferioridade e submissão. Ao analisarmos

---

<sup>23</sup> DELEUZE, Gilles. Apresentação de Sacher Masoch. Rio de Janeiro: Taurws, 1983.

alguns poemas para este trabalho encontramos vários exemplos que contrariam este subproduto machista sugerido pelo psicanalista, como nos poemas *Jandira*, *A Noiva* e *Gênese Pessoal* de Murilo Mendes e *Les bijoux* e *La beauté* de Baudelaire.

Em *Jandira*, que faz parte da obra *O Visionário*<sup>25</sup>. As pessoas perdiam-se por causa dessa mulher, seus desejos e seu próprio "eu" desapareciam, seu corpo exercia poder, o qual se esboça na sexualidade, a incita e dela se serve como um sentido proliferante de que sempre é preciso retomar o controle para que não escape, ela é um efeito com valor de sentido. As pessoas que andavam em torno de Jandira não tinham acesso a esse poder, não conseguiam controlar seus próprios sentidos. O corpo, e, sobretudo, os seios metonímicos de Jandira lideravam tudo, todos obedeciam aos seus sinais, mesmo ela não tendo nada pedido. Trata-se de uma alegoria onde os homens se submetem a ela, chegando até mesmo à própria morte e à destruição. Evidentemente, trata-se de uma hipérbole poética que ilustra uma estrutura de poder reversível, onde, curiosamente, é desafiada, por uma lado, certa lógica cultural, mas, por outra, é reforçada certa autonomia do significante na forma expressiva do fetiche da palavra "seios".

Em Baudelaire, a mulher também apresenta movimentos de corpo que fazem o homem perder os sentidos e o controle de seus desejos. No poema *A serpente que dança*<sup>26</sup>, a dança da mulher fá-lo lembrar os movimentos da serpente, movimentos que o seduzem. O eu-poético se mostra fascinado com a dança que presencia.

---

<sup>24</sup> FREUD, Sigmund. Sexualidade Feminina. **Obras Completas**. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro, vol XXI, Imago, 1974, p. 257-279.

<sup>25</sup> MENDES, Murilo. **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro, Nova Aguillar, 1994, p.203.

<sup>26</sup> BAUDELAIRE, Charles. **As flores do Mal**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo, Martin Claret, 2001, p. 40-1.



## 1.2. Em torno de uma História da Sexualidade

Como dito anteriormente, as sociedades modernas não tinham o objetivo de condenar o sexo à obscuridade. A partir do século XVIII, porém, a sexualidade encerra-se dentro de casa, tendo como função somente a reprodução. Neste mesmo século, surge uma espécie de "polícia" do sexo que deveria regulá-lo por meio de discursos<sup>27</sup> úteis e públicos e não pelo rigor da proibição. Por isso, nos três últimos séculos não houve uma preocupação em esconder o sexo, mas em falar dele.

É no século XIX que surge o termo **sexualidade**. O uso dessa palavra não trata de um simples remanejamento de vocabulário, ele foi estabelecido em relação a outros fenômenos, como por exemplo, a instauração de um conjunto de regras e de normas, em parte tradicionais e em parte novas, e que se apóiam em instituições religiosas, judiciárias, pedagógicas e médicas; como também as mudanças no modo pelo qual os indivíduos são levados a dar sentido e valor à sua conduta, seus deveres, prazeres, sentimentos, sensações e sonhos.

É nesta época também que o valor do ato sexual é associado, pelo cristianismo, ao mal, ao pecado, à queda, à morte, enquanto que a Antigüidade o teria dotado de significações positivas; um exemplo seria a relação entre seres do mesmo sexo, o cristianismo exclui esse tipo de relação, já a Grécia as exalta e Roma as aceita entre os homens, mas não entre as mulheres, pois estas são consideradas mentirosas. O mundo da mulher é enganoso porque é um mundo secreto: os segredos e particularidades do corpo feminino são carregados de poderes ambíguos. O prazer com os rapazes é, ao

---

<sup>27</sup> O discurso é um elemento neutro onde a sexualidade se desarma. Não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo. FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso** - aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 7ª edição. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2001.

contrário, colocado sob o signo da verdade. A beleza do jovem é real, pois ela é sem afetação, enquanto que a da mulher é irreal, pois utiliza artifícios como maquiagem, vestidos decotados, perucas, para tornarem-se bonitas, não é, portanto, segundo alguns filósofos da época, uma beleza pura.

E o terceiro ponto explanado por Foucault diz respeito à delimitação do parceiro legítimo. O cristianismo, diferentemente das sociedades grega e romana, só o teria aceito no casamento monogâmico e lhe teria imposto o princípio de uma finalidade exclusivamente procriadora. Com esse objetivo, o da procriação, cria-se entre os homens temor, pois a perda de sêmen, sem a função da reprodução, levaria ao esgotamento progressivo do organismo e a morte do indivíduo.<sup>28</sup>

Para os gregos, ato, desejo e prazer formam um conjunto cujos elementos são fortemente associados uns aos outros. Sendo, este desejo, sempre desejo de coisa agradável que leva ao ato, o qual está ligado ao prazer, e é este que suscita o desejo, temos, portanto, uma dinâmica que une os três termos de forma circular.

Outra questão levantada por Foucault, ainda no segundo volume de sua *História da Sexualidade*, é o da **aphrodisia**, que são os atos, gestos, contatos, que proporcionam uma certa forma de prazer. Para um homem o que é imoral na aphrodisia é o excesso e a passividade. Contudo, para a experiência moral dos aphrodisia, a atividade sexual ancorada na natureza não pode ser considerada má. A prática dos aphrodisia não era vergonhosa, visto que era natural, sendo a satisfação de uma necessidade. O objetivo não é o de anular o prazer, mas de sustentá-lo pela necessidade que o desejo suscita. Todavia, é preciso saber quando é o momento certo para iniciar-se no uso dos prazeres, pois também a moral é uma arte do momento.

---

No entanto, mesmo querendo seguir os prazeres e os desejos, é preciso ser temperante, ou seja, opor-se aos prazeres e aos desejos, não ceder a eles, frente ao contrário, ser intemperante, deixar-se levar por eles, vencê-los ou ser vencido por eles, estar armado ou equipado contra eles, pois a relação com os desejos e com os prazeres é concebido como uma relação de batalha. A vivacidade do desejos e dos prazeres não desaparece, mas o sujeito temperante exerce sobre ela um domínio.

Platão diz que "é evidente que o amor é desejo". Sabemos, porém, que os que não amam também desejam os objetos que são belos. Por isso é preciso amparar-se na razão para que não cometamos atos imprudentes, logo se "a tendência que se inspira na razão é a que vence, conduzindo-nos ao que é melhor, chama-se a isso temperança". No entanto, quando é o desejo que vence o que temos é a intemperança.<sup>29</sup> Não se deve ainda pensar que o temperante não tem mais desejos, mas é aquele que deseja com moderação, não mais do que convém, nem quando não convém. Assim, a virtude na ordem dos prazeres é concebida como uma relação de dominação, uma relação de domínio.

Portanto, a atividade sexual se inscreve no horizonte da morte e da vida, do vir-a-ser e da eternidade. Ela se torna necessária porque o indivíduo é destinado a morrer e para que, de certo modo, ele escape à morte. Para Platão<sup>30</sup> quando o sujeito busca o amor, busca também a imortalidade, pois segundo ele, "o amor é também o desejo de imortalidade." Assim, o ato sexual inquieta porque perturba e ameaça a relação do indivíduo consigo mesmo e a sua constituição como sujeito moral.

---

<sup>28</sup> FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade - V. 2**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1984

<sup>29</sup> PLATÃO. **Fedro**. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2002, p.69-0.

<sup>30</sup> PLATÃO. **O Banquete**. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2002, p.150.

Um outro ponto levantado por Foucault, nesta mesma obra, diz respeito à relação com os rapazes. Segundo ele, o uso dos prazeres nesse tipo de relação, foi, para o pensamento grego, um tema de inquietação. Eles não opunham como dois tipos de comportamentos diferentes, o amor ao seu próprio sexo ao amor pelo sexo oposto, o mais importante era que o homem fosse temperante e senhor de si, o problema da inquietação se apresenta neste ponto, pois nem sempre o homem sabe escolher o caminho certo a seguir e tem domínio sobre seus sentimentos e escolhas.

O problema aqui colocado se dá porque temos apenas dois sexos, que teriam sido criados para unirem-se a seus opostos. Mas nem sempre foi assim, em *O Banquete*<sup>31</sup>, Platão diz que "havia três sexos humanos" e não apenas, como hoje, dois: o masculino e o feminino - mas acrescentava-se mais um, que era composto ao mesmo tempo dos dois primeiros, e que mais tarde veio a desaparecer, deixando apenas o nome: *andrógino*<sup>32</sup>. Sendo o masculino descendente de Hélios, o Sol; o feminino, de Géia, a Terra; e o que participa dos dois, de Selene, a Lua, a qual participa tanto de um como da outra.

Para o jovem grego, ser assediado por homens apaixonados não constituía uma desonra; ao contrário, isso representava as qualidades visíveis do jovem; o número de pretendentes podia ser objeto de orgulho. Mas aceitar a relação amorosa, mesmo se não representasse exatamente aquele que propunha o apaixonado, também não era uma vergonha.

Para Platão o maior prejuízo que o apaixonado pode acarretar ao objeto de seu amor é o de privá-lo daquilo que lhe daria pleno desenvolvimento à sua inteligência, isto é, a filosofia, o saber. E isto porque ele tem medo de ser desprezado pelo rapaz, e fará tudo o que puder para que este se torne um perfeito ignorante e em tudo se oriente pelo

---

<sup>31</sup> PLATÃO. *O Banquete*. Op. Cit., 121.

<sup>32</sup> **destaque do autor**

pensar dele, o amante. Essa situação é agradável ao amante, mas nociva ao amado, por isso, o amante apaixonado nem é bom tutor nem um companheiro útil, visto que não quer que o rapaz cresça em sabedoria. Do mesmo modo, o amante inveja o amado quando este recebe uma fortuna e alegra-se quando ele a perde. "O amante não deseja que o objeto do seu amor se case, que tenha filhos, que possua um lar, pois sua intenção é gozar, o mais longamente que puder, o seu prazer egoísta, o gozo do seu doce fruto." <sup>33</sup>

Haveria também uma espécie de isomorfismo entre relação sexual e relação social, pois as práticas de prazer são refletidas através das mesmas categorias que o campo das rivalidades e das hierarquias sociais, tanto na estrutura, como nas oposições e diferenciações, além dos valores atribuídos aos respectivos papéis dos parceiros. Há no comportamento sexual um papel que é intrinsecamente honroso e que é valorizado de pleno direito que é o que consiste em ser ativo, em dominar, em penetrar e em exercer a sua superioridade, ou seja, existe, assim como na sociedade, uma relação entre dominante e dominado, entre quem detém o poder e quem o acata.

É o membro viril que aparece na encruzilhada de todos esses jogos de domínio: domínio de si; superioridade sobre os parceiros sexuais; privilégios e status, visto que ele significa todo o campo do parentesco e da atividade social. Pode ainda ser associado ao lucro e ao ganho porque está às vezes tenso ou relaxado e pode fornecer ou secretar.

É a inquietação com todos esses distúrbios do corpo e da alma que é preciso evitar por meio de um regime austero. O homem deve respeitar-se a si mesmo, suportando a privação dos prazeres ou limitando seu uso ao casamento ou à procriação. O que se pretende com isso não é estreitar o código que define os atos proibidos, mas intensificar a relação consigo pela qual o sujeito se constitui enquanto sujeito de seus atos, levando

---

<sup>33</sup> PLATÃO. **Fedro**. Op. Cit., 71.

essa intensificação, no mundo helenístico e romano, a um "individualismo que conferiria cada vez mais espaço aos aspectos privados da existência, aos valores da conduta pessoal, e ao interesse que se tem por si próprio." <sup>34</sup>

E é neste quadro, dessa cultura de si (cuidado de si), de seus temas e de suas práticas que, nos primeiros séculos de nossa era, foram desenvolvidas as reflexões sobre a moral dos prazeres. Mas não se deve pensar que houve um estreitamento das interdições, o campo do que era considerado proibido em nada se ampliou e não se procurou organizar sistemas de proibições mais autoritárias e mais eficazes. A mudança refere-se à maneira pela qual o indivíduo deve se constituir enquanto sujeito moral. O desenvolvimento da cultura de si não produziu seu efeito no reforço daquilo que pode barrar o desejo, mas em certas modificações que dizem respeito aos elementos constitutivos da subjetividade moral. A moral sexual exige que o indivíduo se sujeite a uma certa arte de viver que define os critérios estéticos e éticos da existência, mas essa arte se refere cada vez mais a princípios universais da natureza ou da razão, aos quais todos devem curvar-se e da mesma maneira, qualquer que seja seu status.

Portanto, entre as recomendações dietéticas e os preceitos que poderá encontrar mais tarde na moral cristã e no pensamento médico, as analogias são numerosas, entre elas, o temor das desgraças individuais e dos males coletivos que podem ser suscitados por um desregramento da conduta sexual e a necessidade de um domínio rigoroso dos desejos. Escapar desta dieta e desta rede de prescrições, seria transgredir uma lei que aponta para o fechamento que elege o sexo e a sexualidade como instituições.

---

<sup>34</sup> FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade - o cuidado de si.**, Op. Cit, p. 47.

### 1.3. Literatura e Transgressão: Sade, Masoch e Bataille

Sabe-se que até os libertinos, nenhuma filosofia podia se passar de Deus. Os primeiros desses escritores que ousaram transgredir a literatura e os costumes da época, e a escreverem obras eróticas aparecem no século XVII, no qual se admite o erotismo licencioso, expressão do impulso vital, reservando a indignação apenas para o erotismo perverso, sinal de uma doença da alma.

O primeiro desses poemas de licenciosidades foram escritos por François Malherbe, os quais são obras de sua maturidade; ele os escreveu no início do século XVII e um deles data visivelmente de sua velhice. Depois surgiram Antoine Estoc, François Maynard, Pallavicino, Corneille, Michel Millet, entre outros.

No século XVIII, a França foi o modelo da arte de amar e mais precisamente da arte de gozar. O romance erótico francês pretendeu ser um estudo de costumes, revelando os segredos da sociedade, descrevendo o que se passava nas alcovas das altas rodas e nas espeluncas. Além de demonstrar que certos meios consagrados oficialmente aos bons costumes, como conventos, internatos, ministérios, eram na realidade centros de depravação.

O autor erótico mais apreciado na França a partir da Regência foi Jean-Baptiste Villart de Grécourt, cônego, que, após ter pregado alguns sermões, preferiu dedicar-se aos divertimentos. Mas quem instaura o terror sexual em suas obras, numa clara alusão substitutiva ao terror sentimental dos romances policiais ingleses<sup>35</sup>, é o Marques de Sade. Todos os seus heróis pensam que o verdadeiro prazer é a dor; aliás, alguns desejam sofrer gozando, e se fazem chicotear ou molestar durante o ato sexual. Mas

---

<sup>35</sup> ALEXANDRIAN, **História da Literatura Erótica**. Trad. Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, pp. 161-220.

como não querem ir a auto-destruição, preferem causar dor aos outros. Quanto maior a dor, mais perfeito o prazer. Ao relatar suas histórias transfere suas paixões do real para o imaginário, o que será para ele fator de equilíbrio. Ele se tranquilizava sobre suas próprias necessidades cruéis oferecendo a si mesmo o espetáculo de personagens que as tinham piores ainda.

Os romances sadianos são romances eróticos, escritos para saciar sua excitação sexual furiosa e comunicá-la eventualmente a outro. Esses romances evocam livremente a sexualidade porque seu autor pensa que estaria incompleto se colocasse em ação personagens privados dessa mola fundamental; servindo, todavia, a um desígnio mais amplo. Sade nos apresenta seus heróis a título de exemplos, mas é preciso notar que ele os qualifica sempre de celerados, patifes, monstros. As sinistras orgias de Sade são pesadelos, por isso o imaginável pode ser admirado, por causa de sua intensidade de expressão, enquanto o realizável correspondente seria reprovado.

Em *A Filosofia na Alcova*<sup>36</sup>, encontramos esses heróis que sentem prazer com a dor, seja ela a sua ou a do outro. Nesta obra, a linguagem erótica se serve da linguagem revolucionária para combater os costumes e a religião. Por apresentar esse tipo de linguagem, as obras de Sade tornam-se o veículo literário preferido da burguesia.

Segundo o Estado, o homem tinha a obrigação de não cometer delitos que o levasse a ir contra seus deveres com seus semelhantes, delitos que consistiam nas ações que poderiam levar à libertinagem. Na verdade, o que se tinha nessas sociedades eram falsos moralistas, pessoas que queriam obrigar outros a serem morais, quando eles não o eram. Em um Estado imoral, como o mostrado por Sade, não haveria paz e tranquilidade,

---

<sup>36</sup> SADE, Marques de. **A Filosofia na Alcova**. Trad. Contador Borges. São Paulo, Iluminuras, 2003.



enquanto que em um Estado considerado moral, ambas reinariam. Entenda-se, no contexto de Sade, o Estado como a República.

Na obra citada acima, Sade nos apresenta heróis de todos os tipos: desde serviçais, cavaleiros da sociedade e damas, aparentemente, respeitáveis. Todos têm o perfil dos personagens sadianos, gostam de sentir dor e também de produzi-la. A obra em questão trata de ensinamentos que os personagens mais velhos e experientes devem dar à virgem Eugénie, de aproximadamente quinze anos. Mas o que mais nos chama a atenção é a linguagem, pois esta é mais ofensiva que os próprios atos, possuindo um poder tão forte quanto o das transgressões morais, sendo por isso comparada à linguagem revolucionária, como dito acima, logo, a obra em si pode ser considerada poética, pois, segundo Roland Barthes, a linguagem revolucionária é própria da poesia.

Os romances sadianos passam-se em lugares fechados, nos quais os libertinos, seus ajudantes e amigos, formam uma sociedade completa, sendo este fechamento que permite que a imaginação floresça. Os personagens sadianos têm cerca de 35 anos, apresentam bela figura, fogo no olhar, aparência fresca, mas junto a essa beleza existe um ar cruel e, as vítimas desses personagens são de todas as classes, o que realmente importa é a intensidade da humilhação que a vítima sofre.

Ainda quanto à sociedade, no romance sadiano, a população não se divide em classes segundo a prática, e, sim, segundo a linguagem, ou mais exatamente segundo a prática da linguagem. Os personagens de Sade são atores da linguagem.

Para Barthes não é possível imaginar uma sociedade sem linguagem. Sem ela a cópula entre um homem e uma mulher não tem nenhuma perversão. É somente com a junção progressiva de algumas palavras "que le crime va prendre peu à peu, augmenter de volume, de consistance et atteindre la plus forte transgression." Portanto, é a

linguagem que permite a transgressão<sup>37</sup>. Para Sade, a palavra tem a função de fundar o crime. São palavras de Barthes, encontradas na mesma obra acima:

... Sade excelle à ramasser cette montée du langage: la phrase a pour lui cette fonction même de fonder le crime; la syntaxe, affinée par des siècles de culture, devient un art élégant ( au sens où l'on dit, en mathématiques, d'une solution qu'elle est élégante); elle rassemble le crime avec exactitude et prestesse: " Pour réunir l'inceste, l'adultère, la sodomie et le sacrilège, il encule sa fille mariée avec une hostie."<sup>38</sup>

No entanto, essa linguagem sadiana nem sempre se apresenta da mesma forma. Em alguns casos ela é mais contundente. Em *A Filosofia na Alcova*, por exemplo, ela se mostra de forma mais explícita, os atos sexuais são mostrados sem qualquer tipo de pudor, as palavras usadas são aquelas, consideradas pelos moralistas, como de baixo calão. Já em *Justine*, a linguagem apresentada é outra, mostrando os atos sexuais de forma implícita. As palavras usadas nos fazem imaginar o que está acontecendo, não nos é dada a cena pronta. Nesta obra o leitor pode alçar maior vôo em sua imaginação, ao contrário do que acontece em *A Filosofia na Alcova*, em que as cenas estão ali, claras, transparentes, sem qualquer tipo de véu.

Severine voit qu'il est temps de songer à des choses plus sérieuses; absolument hors d'état d'atteindre, il s'empare de cette infortunée, il la place suivant ses désirs, ne s'en rapportant pas encore assez à ses soins, il appelle Clément à son aide. Octavie pleure et n'est pas entendue; le feu brille dans les regards du moine impudique, maître de la place, on dirait qu'il n'en considère les

---

<sup>37</sup> BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. Paris, Ed. Du Seuil, 1971, p.160.

... o crime vai, pouco a pouco, aumentando de volume, de consistência e chegando a mais forte transgressão. (tradução nossa)

<sup>38</sup> BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. Op. Cit., 160

... Sade é superior ao usar esta linguagem crua: a frase tem para ele a função de edificar o crime; a sintaxe, melhorada por séculos de cultura, torna-se uma arte elegante (no sentido em que, diz-se em matemática, de uma solução que é elegante); ela reúne o crime com exatidão e presteza: "Para reunir o incesto, o adultério, a sodomia e o sacrilégio, ele *encule* sua filha casada com uma hóstia." (tradução nossa)

avenues que pour l'attaquer plus sûrement; aucunes ruses, aucuns préparatifs ne s'emploient; cueillerait-il des roses avec tant de charmes, s'il en écartait les épines? Cet enorme disproportion qui se trouve entre la conquête et l'assaillant, celui-ci n'entreprend pas moins le combat; um cri perçante annonce la victoire, mais rien n'attendrit l'ennemi; plus captive implore sa grâce, plus on la presse avec vigueurs, et la malheureuse a beau se débattre, elle est bientôt sacrifiée.<sup>39</sup>

Barthes coloca ainda que o crime sadiano existe em proporção com a quantidade da linguagem que se investe, não em tudo, porque ele pode estar sonhando ou recontando, mas porque somente a linguagem pode lhe construir.<sup>40</sup>

Devemos pensar também que a moral libertina não consiste em sua destruição, mas em seu desenvolvimento; ela tira o objeto, a palavra, o órgão de seu uso normal, mas para que isso aconteça é preciso que a moral corrente persista, é necessário que a mulher continue a representar um espaço paradigmático, vindo de dois lugares, onde o libertino, respeitando o signo, vai marcar um e neutralizar o outro. Portanto, o libertino assume e produz o sentido da transgressão quando coloca uma moral contra a outra, dentro do mesmo corpo.

Lacan, em seus *Escritos*, diz que *A Filosofia na Alcova* é um panfleto dramático, "onde uma iluminação cênica permite ao diálogo e aos gestos prosseguirem até os limites do imaginável". No entanto, por um momento, essa iluminação apaga-se para dar lugar a um libelo intitulado: "Franceses, mais um esforço, se quereis ser republicanos...". "O que aí se enuncia é comumente entendido, senão apreciado, como uma mistificação. Não é

---

<sup>39</sup> SADE, D.A.F. . **Justine ou Les Malheurs de La vertu**. Paris, Brodard & Taupin, 1973, p. 217-8.

Severino viu que era tempo de pensar em coisas mais sérias, e sem esperar se apodera desta infortunada, a coloca conforme seus desejos, sem importar-se com seus lamentos, ele chama Clément para lhe ajudar. Octavie chora e não é ouvida, o fogo brilha nos olhos do monge impudico, senhor do lugar. Dir-se-á que ele observa suas vítimas para mais claramente lhes atacar, colherá rosas tão charmosas sem lhes tirar os espinhos? Esta enorme desproporção que se encontra entre a conquista e o atacante não torna menor o combate; um grito comovedor anuncia a vitória do atacante, mas nada enteneceu o inimigo; quanto mais a vítima implora sua graça, mais ele investe sobre ela com vigor e a infeliz se debatendo é logo sacrificada. (tradução nossa)

<sup>40</sup> BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. Op. Cit., 38.

preciso ser alertado pela reconhecida importância do sonho dentro do sonho, por apontar uma relação mais próxima do real, para ver no desprezo, no caso, pela atualidade histórica, uma indicação do mesmo tipo." <sup>41</sup>

Logo, há, nesta obra, o imaginário dentro do imaginário, o qual apresenta uma relação mais próxima com o real. O que Sade propõe então é que para que houvesse mudanças era preciso um pouco mais de esforço por parte das pessoas, era preciso destruir o passado e os vínculos com ele, como nos é demonstrado no último diálogo da obra em que a mãe de Eugénie aparece, sendo completamente usada e destruída pela filha e seus companheiros. A Sra. de Mistival sofre todo o tipo de torturas, mas tenta mesmo assim resgatar a virtude da filha, alegando que tem todo o direito de levá-la embora, pois fora ela quem educara Eugénie, educação destruída pela Sra. de Saint-Ânge e seus amigos, pois consideravam errados todos os ensinamentos dados à menina pela mãe. A própria Eugénie considera, após ter tido todas as experiências sexuais descritas no livro, que a educação que sua mãe lhe dera não prestava. O personagem Dolmancé defende fielmente a idéia de manter Eugénie naquela casa, dizendo que a educação que a Sra. de Mistival dera a filha deveria ter sido muito ruim, pois eles tiveram que refazê-la, tudo estava errado, era preciso refazer, recriar.

Assim, a erótica sadiana é uma desenfreada política, na qual vamos encontrar, de quatro, na mesma posição dos amantes sodomizados, os atores da ordem que institui, longe de Deus, do cetro e do turbulo, um mundo novo. Mundo que nem por isso deixa de tender maquiavelicamente ao despotismo que denuncia. Daí a necessidade de mais este passo à frente, que apenas Sade dá: a investidura insurrecional do vício, numa república

---

<sup>41</sup> LACAN, Jacques. **Escritos**. Op. Cit, 779.

sexualizada. Que não inaugura o terror, mas é inaugurada por ele, transgredindo os tabus e dogmas da sociedade.

Portanto, Sade não se alia ao apelo aristocrata ou democrata do final do século XVIII. Mas, antes, afronta a sociedade organizada facultando o ingresso das forças heterogêneas no domínio moral do bem comum, nas ações dos personagens de seus romances. Ele convida o leitor a demolir os prejuízos estabelecidos e conclama a um novo discurso, livre dos dogmas religiosos e morais.

A tendência a tratar das sevícias sexuais, pretendendo que tanto os pacientes quanto os agentes sentissem uma satisfação especial nelas, tomou um sentido inteiramente novo com Leopold de Sacher-Masoch, um homem enigmático que só conseguia realizar o ato sexual com a condição de ser açoitado e humilhado pela mulher que ele desejava.

Foi Krafft-Ebing que, em *Psychopathia Sexualis*, publicado em 1886, com base no que sabia de Sacher-Masoch, deu o nome de **masoquismo** à perversão que leva algumas pessoas a sentir um verdadeiro deleite na dor e na humilhação. A psicanálise precisou desse fenômeno e fez a distinção entre o *masoquismo erógeno*<sup>42</sup>, integralmente sexual, e o *masoquismo moral*<sup>43</sup>, relativo ao comportamento geral.

A obra mais famosa de Masoch é a intitulada *A Vênus das peles*, publicada em 1902, obra que não causou nenhum escândalo, porque Sacher-Masoch parecia expressar antes uma extravagância de caráter que uma volúpia ilícita. Suas novelas póstumas,

---

<sup>42</sup> O masoquismo original, erógeno, seria a porção que permanece dentro do organismo e, com o auxílio da excitação sexual acompanhante, lá fica libidinalmente presa. Seria aquele que sente prazer no sofrimento

<sup>43</sup> No masoquismo moral o que importa é o próprio sofrimento; ser ele decretado por alguém que é amado ou por alguém que é indiferente não tem importância. Incide no próprio masoquismo do ego, que busca punição, quer do superego, quer dos poderes parentais externos. É inconsciente. Através do masoquismo moral, a moralidade mais uma vez se torna sexualizada, o complexo de Édipo é revivido e abre-se o caminho para uma regressão, da moralidade para o complexo de Édipo.

reunidas em coletâneas como *As surradoras de homens*, fizeram dele um autor semiclandestino. Em *A Vênus das peles*, a mulher deve se conduzir como uma fera para com o homem, dominá-lo, maltratá-lo para lhe provar sua superioridade. Wanda aceita tentar a experiência com Séverin e os dois assinam o contrato de suas relações de senhora e escravo.

Hoje, de repente, ela apanhou seu chapéu e seu xale, e eu precisei acompanhá-la a uma loja. Lá, pediu que lhe mostrassem chicotes, longos chicotes de cabo curto, como aqueles que se utilizam com os cães.

- Estes devem servir - disse o vendedor.
- Não, são pequenos demais - retrucou Wanda, lançando-me um olhar enviesado. - Preciso de um grande.
- Com certeza para um buldogue? - perguntou o vendedor.
- É exclamou ela -, como aqueles que são usados na Rússia para os escravos rebeldes.

Depois de procurar, escolheu enfim uma chibata cuja simples visão me provocou arrepios.

(...)

Olho ao meu redor.

- Não! - exclama ela. - Continue de joelhos! - Ela se dirige para a lareira, apanha o chicote e o faz estalar no ar, olhando-me e sorrindo; depois arregança lentamente as mangas de sua jaqueta de peles.
- Mulher maravilhosa! - não consigo deixar de exclamar.
- Cale-se, escravo!

De repente ela me olha com ar sombrio, selvagem, e me dá uma chibatada.<sup>44</sup>

Em outro clássico da literatura de transgressão erótica, a *História do Olho*<sup>45</sup> de Georges Bataille, ocorre um violento processo de despersonalização, os traços que distinguem o rosto apagam-se restando apenas os órgãos entregues à convulsão interna da carne, operando num corpo que prescinde da mediação do espírito. É o que também se verifica com o globo ocular, pois nas primeiras brincadeiras sexuais entre o narrador e

---

<sup>44</sup> SACHER-MASOCH, Leopold van de. **A Vênus das Peles** (fragmento). **As 100 melhores histórias eróticas da literatura universal**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p. 297-305.

Simone o olho ainda cumpre a função erótica da visão, projetando-se em diferentes objetos, já na orgia ao final da novela ele se apresenta como resto material de uma mutilação a serviço do sinistro erotismo da dupla. Como mero objeto, o órgão passa pela última metamorfose, anunciando a própria desintegração em meio à atmosfera funesta das últimas cenas do livro.

*A História do Olho* é, de acordo com Barthes, a história de um objeto. O que acontece ao olho nesta obra, (e não aos personagens Marcela, Simone ou o narrador) não pode ser visto como uma ficção comum; parecem ser "aventuras" de um objeto que muda de proprietário, derivando de uma imaginação romanesca que se contenta em ordenar o real.<sup>46</sup>

Assim, ao descrever a migração do Olho rumo a outros objetos (como o prato de leite do gato, no qual Simone senta-se; a enucleação de Granero, toureiro que é atingido pelo animal e fica com um dos olhos dependurados, e à castração do touro, pedido de Simone, que queria os colhões do touro crus) e, logo, rumo a outros usos que não os de "ver", Bataille não se compromete com o romance, ele se move apenas numa essência do imaginário. "Em seu percurso metafórico, o Olho persiste e varia ao mesmo tempo; sua forma capital subsiste através do movimento de uma nomenclatura, como a de um espaço topológico; pois a cada flexão é um nome novo, de acepções novas."<sup>47</sup> Assim, o olho assemelha-se à matriz de um percurso de objetos que são como que as diferentes estações da metáfora ocular, parecendo produzir, no romance, sempre o mesmo som, visto que todos os objetos utilizados nesta obra relacionam-se ao globo ocular, metaforicamente ou metonimicamente. Por sua dependência metafórica, o olho, o Sol e o

---

<sup>45</sup> BATAILLE, Georges. **História do Olho**. Trad. Eliane Robert Novaes. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

<sup>46</sup> BARTHES, Roland. A metáfora do olho. **História do Olho**. Trad. Samuel Titan Junior.. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 119-228.

ovo participam estreitamente do genital; e, por sua liberdade metonímica, eles trocam infinitamente seu sentido e suas acepções.

Assim,

... à transgressão dos valores, princípio declarado do erotismo, corresponde - se é que esta não funda aquela - uma transgressão técnica das formas da linguagem, pois a metonímia não é outra coisa senão um sintagma forçado, a violação de um limite do espaço significante; ela permite, no próprio nível do discurso, uma contra-divisão dos objetos, das acepções, dos sentidos, dos espaços e das propriedades, que é o próprio erotismo: de modo que, na *História do Olho*, o que o jogo da metáfora e da metonímia permite definitivamente transgredir é o sexo - o que, entenda-se bem, não significa sublimá-lo, muito ao contrário.<sup>48</sup>

Nesta obra, é evidente a concepção impiedosa do sexo, que insiste em afirmar a precariedade da matéria para concluir que toda experiência erótica está fundada em um princípio de dissolução. Nela encontramos três maneiras de excesso: delírio sexual, frenesi blasfemo e furor homicida, levando ao achincalhamento de duas pessoas a quem se deve muito respeito; primeiro a mãe de Simone, a qual é atingida pelos jatos de urina da filha; e, depois, um padre sevilhano incluído à força em uma orgia sacrílega, para ser morto em seguida, e cujo olho arrancado será introduzido pela heroína no próprio antro da feminilidade.

A *História do Olho* não designa absolutamente o sexual como termo primeiro da cadeia; o imaginário que se desenvolve aqui não tem um fantasma sexual como "segredo". Cada um de seus termos é sempre significante de um outro termo, nenhum termo é simples significado.

Na escofilia e no exibicionismo, o olho corresponde a uma zona erógena, ao passo que no caso daqueles componentes do instinto sexual que envolvem dor, crueldade, o

---

<sup>47</sup> BARTHES, Roland. A metáfora do olho. **História do Olho**. Op. Cit., 121.

<sup>48</sup> BARTHES, Roland. A metáfora do olho. **História do Olho**. Op. Cit., 127.



mesmo papel é assumido pela pele, que em determinadas partes do corpo se distinguiu como órgão sensorial ou se modificou em membrana mucosa e é assim a zona erógena por excelência.

Neste caso, a libido enfrenta o instinto de morte ou destruição. Ela tem a missão de tornar inócuo o instinto destruidor e a realiza desviando esse instinto, em grande parte, para fora. Esse instinto é chamado de instinto destrutivo, instinto de domínio ou vontade de poder. Simone e o narrador tinham domínio sobre as pessoas (Marcela, a mãe de Simone, o padre). Excitavam-se em exercer estas mortes e destruições, não importavam-se com o sofrimento que causavam, eram sádicos, sentiam prazer vendo a dor dos outros.

Bataille é o autor que apresenta um sentido obscuro e trágico do erótico, de seus perigos de fascinação e humilhação. Nesta obra, *História do Olho*, o tema da pornografia não é o sexo, mas sim a morte. Os personagens gozam sabendo que outros sofrem com suas perversões ou que estão mortos. Barthes, ao final de seu ensaio **A metáfora do olho**, faz uma comparação entre a linguagem de Sade e a linguagem de Bataille; ele diz que a linguagem erótica de Sade é uma escritura (naquilo em que mistura o pessoal e o social), pois não têm outra conotação que não a de seu século; enquanto, a de Bataille é conotada pelo próprio ser de Bataille, ela é um estilo; " entre as duas, algo de novo nasceu, que transforma toda experiência em linguagem *extraviada* ( para mais um termo surrealista) e que é a literatura."<sup>49</sup>

## 1.4 Uma História da Literatura Erótica?

Quando se fala em literatura erótica, é comum que se pense que ela sempre foi tida como um gênero literário menor ou proibido. No entanto, esta idéia não é verdadeira. Na Antigüidade, entre os gregos, em meio às *Dionisiacas* e às *Falofórias*, a literatura erótica se expressava abertamente. A primeira obra do erotismo antigo foi escrita por Aristófonos. A personagem título de sua comédia, **Lisístrata**, convocou as mulheres da cidade para lhes dizer que elas poderiam acabar com a Guerra do Peloponeso, através de uma greve de sexo.

Catulo e Ovídio, poetas latinos do século I a.C., demonstraram maestria no tema. O primeiro expressou em seus versos os encantos da amante Lésbia e, depois de ser traído por ela, a denegriu com imagens obscenas e escreveu as formas de esquecê-la junto a cortesãs. Já Ovídio escreveu *A Arte de Amar*, um poema didático em três cantos: os dois primeiros ensinam aos rapazes onde podem encontrar lindas mulheres e como lhes agradar; o último, ao contrário, destina-se a ensinar as mulheres como agradar e prender seus homens.

Em Bizâncio, no século VI, várias personalidades ligadas à cristandade, como Agatias, escreveram poesia e prosa eróticas. Nesta época, os poetas cristãos de Bizâncio inventaram um modo curioso de qualificar a beleza de jovens mulheres: "O Concurso de Nádegas".

O mais brilhante entre todos os eróticos foi Paulo, o silenciário, que soube catalogar tipos e gostos de beijos e descrever mulheres em várias situações. Os poetas desta época trouxeram uma grande inovação para o gênero erótico: a celebração dos encantos voluptuosos de mulheres mais velhas.

---

<sup>49</sup> BARTHES, Roland. A metáfora do olho. **História do Olho**. Op. Cit., 128.

A Idade Média e a Idade Moderna viram a liberdade extremada que era dada à literatura erótica na Antigüidade diminuir drasticamente. A ascensão da Igreja Católica, a criação do conceito de luxúria e o acirramento de conflitos religiosos fizeram crescer a censura imposta à literatura em geral. No que diz respeito ao gênero erótico, os livros que tocavam em questões religiosas eram logo proibidos e seus autores punidos. Apenas edições como as "Priapéias", sem nenhum conteúdo anti-religioso, recebiam autorização para serem impressas.

Alguns autores modernos, como Boccaccio e Ronsard, escreveram obras que abordavam o tema com uma linguagem refinada, sem utilizar termos de baixo calão, fazendo o amor parecer a coisa mais desejável do mundo. Outros, como Rabelais, primaram pela obscenidade. Em seus escritos, caçoava da ação sexual associando-a sempre às funções excrementícias e demonstrava desprezo pelas mulheres.

O século XVIII viu nascer muitas inovações na literatura erótica. O terror sexual produzido pela obra do Marquês de Sade, como vimos, vinculando o prazer à dor, é um exemplo. Outro, os panfletos revolucionários franceses - livros eróticos que atacavam a realeza e a corte, escritos por autores chantagistas que esperavam extorquir gordas somas de suas vítimas. E também o surgimento de autobiografias como a de Jean Jacques Rousseau, que conta, além de sua vida pública, os seus amores e revela seus encontros sexuais.

A produção erótica se expandiu durante todo o século XIX quando surgiram importantes obras do gênero na Alemanha, Estados Unidos e Inglaterra. Foi neste século também que o Ocidente descobriu obras orientais como o *Kama Sutra* e *Er Roud el âater finezaha el Khater* - traduzido para o francês como *O Jardim Perfumado*.

No início do século vinte, a abordagem de temas como homossexualismo e o culto ao amor físico provocaram a produção de autores como D. H. Lawrence e Oscar Wilde que causaram impacto e foram acusados de pornográficos e corruptores.

*A História da Literatura Erótica* de Alexandrian inicia na Antiguidade, com a obra *A Arte de Amar* de Ovídio; percorre a Idade Média, o Renascimento, chegando ao século XVII que apresenta os primeiros libertinos, estendendo-se até o erotismo surrealista, do século XX. Há, como é compreensível, uma lacuna em relação à Literatura Brasileira. Em muitas de nossas obras encontramos fortes cenas de erotismo, e não pensem que estamos nos referindo apenas as obras do Naturalismo, como *O Cortiço* de Aluísio Azevedo ou *A Carne* de Julio Ribeiro. Como mostrado anteriormente, existe erotismo até mesmo nas poesias românticas de Álvares de Azevedo e nas simbolistas de Cruz e Sousa, como se pode comprovar pelos fragmentos abaixo.

#### Malva-maçã

De teus seios tão mimosos  
quem gozasse o talismã!  
Quem ali deitasse a fronte  
cheia de amoroso afã!  
E quem nele respirasse  
a tua malva-maçã!<sup>50</sup>

.....

#### Sentimentos Carnais

Sentimentos carnis, esses que agitam  
todo o teu ser e o tornam convulsivo...  
Sentimentos indômitos que gritam  
na febre intensa de um desejo altivo.

.....<sup>51</sup>

Caberia, pois, um retorno à Foucault e à idéia mais abrangente e produtora de diferença da sexualidade, naquilo em que ela se associa à constituição de subjetividades. A sexualidade para Foucault é a qualidade de ser sexual ou possuir sexo. Ele diz que as sociedades modernas, em um contraste específico como o mundo pré-moderno, dependem da criação do bio-poder. O corpo torna-se um foco de poder disciplinar. Mas, mais que isso, torna-se um portador visível da auto-identidade, estando cada vez mais integrado nas decisões individuais do estilo de vida.

O desdobramento da sexualidade como poder tornou o sexo um mistério, mas também, na opinião de Foucault, transformou o "sexo" em algo desejável, ao qual precisávamos nos engajar para estabelecer a nossa individualidade.

A sexualidade gera prazer; e o prazer, ou pelo menos a sua promessa, proporciona um incentivo para os produtos comercializados em uma sociedade capitalista. As imagens sexuais aparecem em quase toda parte no mercado como uma espécie de empreendimento comercial gigantesco; a transformação do sexo em mercadoria poderia então ser interpretada em termos de um movimento de uma ordem capitalista, dependente do trabalho, da disciplina, para uma ordem preocupada em incrementar o consumismo e, por isso, o hedonismo.

A capacidade de reação erótica está presente no homem desde o nascimento e esta capacidade passa por um desenvolvimento gradual. Neste quadro, as roupas servem para nos separar dos corpos alheios, servem também para nos separar dos nossos próprios. Mesmo em situações em que se permite o nudismo (saunas, vestiários coletivos, etc.), a nudez dos órgãos genitais é disfarçada e encarada com uma artificial naturalidade.

---

<sup>50</sup> AZEVEDO, Alvares. **Lira dos vinte anos**. Op. Cit, 168.

<sup>51</sup> CRUZ E SOUSA, João da. **Poesias Completas**. São Paulo: Ediouro, s/d, p.27.

Na sociedade atual, o corpo precisa incorporar as características da tecnologia para subsistir. É a moral do consumo que o valoriza. O corpo é a sede dos signos e das identificações grupais, seja pelo cabelo ou pelo vestuário, seja por práticas como a da tatuagem, marca indubitável de pertença. O cuidado com o corpo transforma-se numa ditadura do corpo, um corpo que corresponde à expectativa desse tempo, um corpo que seja trabalhado arduamente e do qual os vestígios de naturalidade sejam eliminados.

Atualmente, o corpo deixa de funcionar como dado de identidade fixa e natural, lugar de delimitação e referência estável, para tornar-se a expressão da identificação pela mutação e pela performance. Portanto, pensar o corpo hoje é pensar suas performances, seus limites, numa visão que o contemple como um dos elementos constitutivos do amplo universo semiótico, no qual se produzem as subjetividades. Um ser inacabado e incompleto. Esta é a vantagem do homem e seu objetivo, atingir a perfeição.

Logo, assim como o corpo está em constante (re)construção, não acreditamos ser possível hoje delimitar uma História da Literatura Erótica, pois ela está e estará sempre em constante (re)construção.

---

## 2. O ERÓTICO EM MURILO MENDES

*Ela ainda quis dizer pois eu gosto e muito, mas não pode.  
O doutor chegava ao fim e ela se perdera nos risos de  
Vadinho, morta de vergonha (e de desejo). ( Dona Flor e  
Seus dois maridos - Jorge Amado)*

Na obra de Murilo Mendes é forte a presença de elementos ligados à visualidade. Encontramos, muitas vezes, a visualidade configurada na exploração da linguagem tendo como matriz as artes plásticas, como nos poemas dedicados a seu amigo Ismael Nery.

Sua obra é marcada pela experimentação constante, tendo, numa primeira fase modernista, recorrido à paródia e, noutra, mais formalista, tentado, até mesmo o soneto. Sua interlocução ficcional sempre foi plural: Deus, artistas, mulheres míticas, num caleidoscópio de emoções e sentidos sociais.

Segundo Guimarães "ao criar, com este intenso recurso à imagem, o universo visionário de boa parte de sua obra poética, Murilo Mendes caminha, em muitos poemas, no sentido da realização verbal de universos plásticos." A utilização da imagem presente na obra de Murilo permite sua associação com certas obras de artes plásticas, especialmente, nos textos dos anos 30, com aquelas de linhagem surrealista. Guimarães coloca ainda que "é preciso ressaltar que, para além da imagem propriamente dita, a associação pode ser perseguida também no plano da organização do poema, isto é, do agenciamento das imagens."<sup>54</sup>

Nas páginas seguintes estaremos fazendo um estudo mais aprofundado da obra deste poeta capaz de falar de tantas coisas, e, através de sua poesia, mostrar novas

---

<sup>54</sup> GUIMARÃES, Júlio Castañon. O Poeta e o Olhar. IN: \_\_\_\_\_ **Terriórios/Conjunções - Poesia e prosa críticas de Murilo Mendes**. São Paulo: Imago, s/d, p.63- 135.

formas de expressões e livre associações de imagens e conceitos em favor de um lirismo erótico.

## **2.1. Corpo, Sexualidade e Erotismo**

Jandira, como mencionado anteriormente, é o nome de uma das mulheres encontradas na obra *O Visionário* de Murilo Mendes. Nela, vemos o exemplo de uma mulher sedutora. Como diz o título deste estudo, numa cosmogonia erótica, o mundo começava em seus seios. Tudo que pertencia ao seu corpo atraía, mas ao mesmo tempo amedrontava, pois muitos cometiam loucuras por causa dela, todos os sentidos afloravam, podendo ser vistos como portas para o desejo genital: o tato, o paladar e, sobretudo, a visão, pois é o olhar em Murilo que opera e fixa lembranças sedutoras.

O cheiro de seu corpo é uma de suas formas de sedução, ocorrendo espontaneamente, com uma fulgurante evidência, não há de se demonstrar, está ali no avesso de qualquer profundidade do real, de qualquer psicologia, de qualquer anatomia, de qualquer verdade ou poder.

Para Foucault o poder limita a liberdade do indivíduo. Ao limitar o sexo, estaria fazendo com que o sujeito não tivesse livre-arbítrio, não pudesse ser realmente livre para escolher sua forma de agir. Jandira exerce poder sobre os homens através de seu corpo, ela se investe, portanto, de uma liberdade transgressiva para escolher o que fazer. A sexualidade aqui aparece como um ponto de passagem particularmente denso pelas relações de poder. Ela é utilizada no maior número de manobras, e pode servir de apoio, de articulação, às mais variadas estratégias. É um nome que se dá a um dispositivo histórico, onde a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências,



encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas estratégias de saber e de poder. O que é pertinente para a sexualidade são as sensações do corpo, a qualidade dos prazeres, a natureza das impressões, por tênues ou imperceptíveis que sejam. Este bio-poder como poder do corpo é o poder transgressivo que visualizamos em Jandira enquanto máquina absoluta de sedução. Poder para além do bem e do mal.<sup>55</sup>

É esse poder que esboça a sexualidade, a incita e dela se serve como um sentido proliferante de que sempre é preciso retomar o controle para que não escape, ela é um efeito com valor de sentido. As pessoas que andavam em torno de Jandira não tinham acesso a esse poder, não conseguiam controlar seus próprios sentidos. O corpo, e, sobretudo, a metonímia dos seios de Jandira lideravam tudo, todos obedeciam as seus sinais, mesmo ela não tendo nada pedido.

Esta sedução oscila entre dois pólos: o da estratégia e o da animalidade, do cálculo mais sutil à mais brutal sugestão física. Jandira tem **ancas** (*Combinações de movimentos entre as ancas e os seios*) e não quadris. A troca das palavras fazem-nos comparar Jandira ao animal, assim como Rita Baiana<sup>53</sup> de Aluísio Azevedo, que balança as ancas e não os quadris, pois, ao mesmo tempo que tem seios, parte do corpo feminino que tanto atrai os homens, cria também um discurso ligado ao animal, pois quem têm ancas são as vacas, as mulheres têm quadris, atrativos sexuais que mostram, em alguns momentos, certa animalidade e onde o instinto sexual se sobrepõe à razão, mostrando, na ótica da cultura, a carne impura, pecaminosa, a obscenidade.

---

<sup>55</sup> <sup>52</sup> FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. Trad. Maria Theresa Albuquerque e J.A. Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1998

<sup>53</sup> E viu a Rita Baiana, que fora trocar o vestido por uma saia, surgir de ombros e braços nus, para dançar. A lua destoldara-se nesse momento, envolvendo-a na sua coma de prata, a cujo refugir os meneios da mestiça melhor se acentuavam, cheios de uma graça irresistível, simples, primitiva, feita toda de pecado, toda de paraíso, com muito de serpente e muito de mulher. ( AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. São Paulo: FTD, 1993, p.81)

Sartre diz que "o obsceno aparece quando o corpo assume posturas que o despem inteiramente de seus atos e revelam a inércia de sua carne. A visão de um corpo desnudo, de costas, não é obsceno. Mas certos meneios involuntários dos quadris são obscenos" <sup>54</sup>. Nem Jandira nem Rita Baiana aparecem nuas, o que é mostrado ao leitor são algumas partes que nos fazem imaginar o que está por trás das saias e vestidos que balançam quando essas personagens caminham em meio às rodas, movimentos obscenos, pois incitam à imaginação, à fantasia que leva, então, à sexualidade.

Jandira não pretendia exercer poder sobre ninguém, mas todos obedeciam, chegavam a se matar por causa dela. Esse mesmo *corpo-poder* aparece em *A Noiva*<sup>55</sup> de Murilo Mendes, a diferença é que, até certo ponto, Clotilde não conhecia o poder de seu corpo, sofria ao ver outras moças casando, seu corpo encenava o sofrimento dando significado ao desejo de também, um dia, ser uma delas. O cheiro das magnólias, assim como o cheiro do corpo de Jandira, e como os sons e as imagens que encadeiam podem, transmigrando Foucault, enfraquecer a alma, tocar a alma como um veneno, evocar a lembrança de algo que se deseja. Para Platão, o desejo está na alma, pois sendo o corpo atingido pela privação, é a alma, que através da lembrança, pode tornar presente a coisa desejada. Clotilde também atraía pela beleza de seus seios, seus cabelos também eram cheirosos e sedutores como os de Jandira, haviam sido feitos para serem vistos, tocados, cheirados e não para o travesseiro. O olhar, a boca, tudo em Clotilde atraía, tudo era símbolo de poder, outros tinham que sentir seus lábios; em *Jandira*, um de seus namorados se matou por causa de sua boca. Os olhos de Clotilde diziam que seu corpo não queria mais ficar sozinho, queria ser completado por outros corpos.

---

<sup>54</sup> SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica**. Trad. de Paulo Perdiggão. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

<sup>55</sup> Op. Cit., 215.

Outro exemplo desse poder de sedução pode ser encontrado em *Gênese Pessoa*<sup>56</sup>, onde Lili de Oliveira, fogosa, era atraída pelo cheiro de maçã. Seus seios também seduziam, o *eu-lírico* navega nas ondas de seu seio, ela o leva pela mão, ele não tem controle algum, ela o guia. E o guia vestida com a própria pele, pele esta que se define como zona erógena e não como nudez, é um meio sensual de troca e de contato, metabolismo de absorção e de excreção.

Era Lili de Oliveira que entrava  
Toda fogosa  
Atraída pelo cheiro de maçã.

Naveguei muito tempo  
Nas ondas do seio dela.  
A chaminé da fábrica apitou,  
Estávamos chegando.  
(...)  
Azulei para a casa do vizinho,  
Lili me levando pela mão,  
Com os olhos fora das órbitas,  
Vestida com a própria pele.

O homem vê esse encantos e não consegue tirar seus olhos. Jandira, Lili, Rita Baiana, seduzem os olhos desses homens, fazem-nos ficar embriagados com seus movimentos. O olhar pode ser considerado o mais seguro veículo da paixão; é por ele que ela entra no coração; por ele que ela se mantém.

Segundo Baudrillard, o olhar<sup>57</sup> pode ser símbolo tanto de castração, como de oferta amorosa. Olhos maquiados podem ser vistos como ameaça do olhar do outro,

---

<sup>56</sup> Op. Cit., 225.

<sup>57</sup> (...), a questão da visualidade é percebida em um livro como *O Visionário*, que no título já a indicia. Se esse indiciamento pode parecer a princípio apontar numa única direção, tendo em vista a acepção de "visionário" como aquele que tem visões num sentido de irrealidade ou, no caso de Murilo

pois assim o sujeito poderia ver-se a si mesmo em sua própria falta. No entanto, nesses mesmos olhos ele pode abolir-se, caso eles se abram sobre ele. Esses olhos "medusitados" não olham ninguém, não se abrem sobre nada. Exaltam-se com seu próprio fascínio e são por ele seduzidos.<sup>58</sup>

Em *Perspectiva da Sala de Jantar*<sup>59</sup>, o olhar recai sobre a própria pessoa que olha. É a menina reconhecendo seu corpo diferente, reconhecendo-se mulher. E o "cachorro malandro do vizinho", possível metáfora para se referir a um homem, percebe essas mudanças e deseja essa menina/mulher.

A menina olha longamente pro corpo dela  
como se ele hoje estivesse diferente,  
depois senta-se ao piano comprado a prestações  
e o cachorro malandro do vizinho  
toma nota dos sons com atenção.<sup>60</sup>

Logo, quando o outro nos olha captura o segredo de nosso ser; assim, o sentido profundo de nosso ser acha-se fora de nós, aprisionado em uma ausência; o outro leva vantagem sobre nós. Seu olhar modela nosso corpo em sua nudez, causa seu nascer, o esculpe, o produz como é, o vê como jamais o verei. O outro detém um segredo: o segredo do que somos<sup>61</sup>.

---

Mendes, de surrealismo, a visão que aí é a base da elaboração poética implica um recurso ao objeto da visão em seu sentido primeiro, ou seja, o físico. ( GUIMARÃES, Júlio Castañon. O Poeta e o Olhar. IN: **Territórios/Conjunções - Poesia e prosa críticas de Murilo Mendes**. São Paulo: Imago, s/d.)

<sup>58</sup> BAUDRILLARD, Jean. **A troca simbólica e a morte**. Trad. Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Loyola, 1996, p.136

<sup>59</sup> Op. Cit., 92.

<sup>60</sup> Op. Cit., p.93.

<sup>61</sup> Meu corpo não é meu corpo,  
é ilusão de outro ser.

Sabe a arte de esconder-me  
e é de tal modo sagaz

que a mim ele oculta. ( DRUMMOND, As Contradições do Corpo. IN: **CORPO**)

O segredo nos apaixona e é esse segredo que remete a uma coisa ou a outra, quando é isso mesmo que mantém nossa paixão na expectativa e nos prende um ao outro. O segredo não se oculta no desvio de um ângulo, não se expõe a um sexto sentido ou a um olhar suspeito. Ele não se vê, pura e simplesmente. Sempre é possível procurar persuadir o segredo, fazê-lo dizer coisas, fazer crer que há ou que não há segredo aí. Pode-se mentir, enganar, seduzir, servindo-se dele. Pode-se brincar com o segredo como se fosse um simulacro, um chamariz ou um estratagema a mais.

George Bataille, em sua obra *O Erotismo*<sup>62</sup>, diz que o erotismo do homem difere da sexualidade animal, justamente no ponto em que ele põe a vida interior em questão. O erotismo é, na consciência do homem, aquilo que põe nele o ser em questão. A própria sexualidade animal introduz um desequilíbrio e este desequilíbrio ameaça a vida, mas o animal não o sabe. Tudo indica que os primeiros homens estavam mais perto que nós do animal. A sexualidade animal está ligada ao instinto, o animal não raciocina, pondo assim sua vida sempre em risco, ameaçando-a, provocando certo desequilíbrio no que seria a ordem natural das coisas. Os homens, no entanto, usam, normalmente, a razão para tomarem as decisões, por isso o erotismo os amedronta tanto, pois leva-os a perder a razão e a agirem por instinto para satisfazerem seus desejos sexuais, indo em busca do desconhecido, sem prever os perigos ou sem tentar evitá-los.

No poema *Alegoria*<sup>63</sup>, presente em **Poemas**, as palavras constroem as imagens, evocando visões belíssimas. Ao mesmo tempo em que a estátua de um santo lhe invoca, o diabo verde o leva para o aniquilamento, para o fim. Podemos pensar no diabo verde como uma mulher, que com o feitiço de seus olhos verdes como esmeraldas levam o homem a corromper-se e pecar. O corpo da mulher é comparado a uma árvore: "a árvore

---

<sup>62</sup> BATAILLE, George. **O Erotismo**. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L e PM, 1987.

<sup>63</sup> Op. Cit., 109.

dum vestido amarelo deixando adivinhar a forma". Podemos pensar no florescimento da menina em mulher como a transformação alquímica em direção àquele poder sensual, onde as formas de criança dão lugar as curvas e belezas da mulher e onde começa o poder sobre os olhos masculinos, quando a beleza começa a ser notada, levando ao desejo e a sedução.

de repente desloca-se a bruta massa do corpo dum santo, estátua me invocando,  
e um diabo verde me levando pro aniquilamento.  
lá vai até o oco do mundo onde as mesmas mulheres deste lado  
afagam o seio pensando no cavaleiro amado,  
doce meditação debaixo dos cheiros e dos sons do carnaval,  
convidando ao sono  
numa cama que mal dá pra um homem de estatura mediana.<sup>64</sup>

O carnaval se aproxima, é possível já sentir seus cheiros e ouvir seus sons. Cheiros dos corpos que dançam, se divertem, se unem em busca de prazer. Carnaval evoca sexualidade. Sexualidade que gera prazer; e o prazer, ou pelo menos a sua promessa, proporciona um incentivo para os produtos comercializados em uma sociedade capitalista. As mulheres "afagam o seio pensando no cavaleiro amado". As imagens sexuais aparecem em quase toda a parte no mercado como uma espécie de empreendimento comercial gigantesco; a transformação do sexo em mercadoria poderia então ser interpretada em termos de um movimento de uma ordem capitalista, dependente do trabalho, da disciplina e da auto-negação, para uma ordem preocupada em incrementar o consumismo e, por isso, o hedonismo.

Os corpos das meninas se transformam, as mudanças acontecem, a libido começa a se exhibir. Para Freud, os pensamentos do inconsciente eram como representantes que ficavam no lugar do corpo em seus destinos libidinais. Nesse sentido, pensa-se com o

corpo, e o que o incita a pensar dessa maneira é alguma coisa que não tem nenhuma serventia para a alma.<sup>65</sup> Assim, nosso corpo libidinal estaria constantemente introduzindo em nossa vida pensamentos que escapam a nossa alma e a confundem, interrompendo a harmonia em que ela está com o mundo, ou seja, as mudanças sexuais trazem conflitos e medos.

Se aquele corpo amanhã  
Mudar de peso, de forma,  
Mudar de ritmo e de cor,  
O namorado, infeliz,  
Vai sofrer mesmo demais:  
Não calculou o futuro,  
A mulher quebrou o encanto,  
Ele só vê a mulher  
No momento em que a vê.<sup>66</sup>

Este corpo se modifica, erotiza-se. É a menina se transformando em mulher, os tabus da sociedade aparecendo e indo "por água abaixo".

De tarde insinuam com jeito coisas maliciosas  
à mulher que passa acariciando os seios  
e às meninas que ficam trancadas no quarto  
o dia inteiro no espelho revirando os olhos,  
namorando o corpo delas,  
depois a sociedade vai por água abaixo.<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> Op. Cit., 109.

<sup>65</sup> RAJCHMAN, John. **Eros e Verdade: Lacan, Foucault e a questão da ética**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

<sup>66</sup> *O namorado e o tempo*. Op. Cit., 201.

<sup>67</sup> *Anjos Maus*. Op. Cit., 98-9.

O título do poema *Anjos Maus* evoca a antítese, são anjos que emanam inocência, pureza, leveza, santidade, mas transformando-se, percebendo a beleza de seus corpos e a reação que provocam nos homens, enfrentando o tabu que estabelece reserva, proibições e restrições.

Em *Idílio Unilateral*<sup>68</sup>, o corpo da namorada se transforma, provocando sentimentos de desejo no "poeta", fazendo com que sua imaginação e fantasia venham à tona, fantasia que, como dito acima, leva à sexualidade, pois esta se inscreve naquela antes de mais nada, sendo o campo por excelência do erotismo.

É a partir da fantasia como fundamento, que a sexualidade pode assumir formas comportamentais diversificadas. O comportamento seria, pois, o elo final de uma longa cadeia de relações, que se inscreveriam primordialmente na fantasia do sujeito. O sexo seria, portanto, um efeito distante do sexual. Em contrapartida, se existe algo de enigmático e obscuro no erotismo, a fantasia seria o lugar crucial para o deciframento desse enigma e de iluminação dessa obscuridade.

A sensualidade aparece também no poema *Aquarela*<sup>69</sup>. São corpos que passeiam pelos jardins e ruas, mulheres sólidas, grandes, de coxas largas, de ancas largas, "talhadas para se unirem a homens fortes".

meninas de seios estourando esperam o namorado na janela,  
estão vestidas só com uma blusa, cabelos lustrosos  
saídos do banho e pensam longamente na forma  
do vestido de noiva: que pena não ter decote!<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> Minha namorada já parece até a mãe,  
os seios dela estão crescendo dia a dia,  
que ancas largas batem no meu nariz...  
Hoje fui no ônibus com ela pregado na combinação cor-de-rosa,  
adivinhandando a cor morena  
que dia a dia vai mudando de tom. (Op. Cit., 100.)

<sup>69</sup> Op. Cit., 101.

<sup>70</sup> Op. Cit., 101-2.



Na sociedade moderna, o corpo torna-se um foco do poder disciplinar. Mas, mais que isso, torna-se um portador visível de auto-identidade, estando cada vez mais integrado nas decisões individuais do estilo de vida. O desdobramento da sexualidade como poder tornou o sexo um mistério, mas também transformou-o em algo desejável, no qual precisamos nos engajar para estabelecer a nossa individualidade. As curvas, decotes e sensualidade são utilizados pelas mulheres como armas para atraírem os homens; da mesma forma, os homens jogam os seus corpos para atraírem as mulheres. Tudo que é proibido parece atrair mais as pessoas, por isso o poder criado em relação ao sexo, ou seja, a não prática do sexo, faz com que se deseje ainda mais, criando outra vertente do poder, sobressaindo-se em relação à interdição e à proibição, transgride-se os tabus, as regras, sempre em busca do poder da sedução, rompe-se com o sagrado e busca-se "o impuro, o pecaminoso, a saciação da carne", segundo a retórica da moral, e para isso, homens e mulheres, utilizam todos os artifícios necessários para a conquista do sexo oposto ou do mesmo sexo.

O poema *Imparcialidade*<sup>71</sup> fala em florescimentos e mudanças através de associações de imagens: "seio das lâmpadas", "espíritos da noite fogem pelos olhos das mulheres", "mundo de estrelas verdes". As lâmpadas que dão claridade e luz são associadas a seios, órgão feminino que faz os homens fantasiarem e querer tê-los entre suas mãos e juntos a seus corpos; o olhar da mulher nos parece forte, poderoso, "espíritos" que fazem os homens perceberem as mudanças. A menina que quer se transformar em mulher tem um olhar diferente, mais atrativo e sensual; ao olhar também

---

<sup>71</sup> Op.Cit., 102.

associamos “estrelas verdes”, como olhos verdes, olhos de gato, traiçoeiros, perversos, constituindo uma estranha ordem natural de sedução:

À beira do meu corpo  
a noite mostra as meninas de ancas firmes  
que uma estrela acende  
(...)  
A lua depende da inocência de teus sonhos.  
Dos caminhos do ar se debruçam olhares sobre teu corpo  
e o mundo é bom pra quem não quer destruir a ordem.<sup>72</sup>

Segundo Baudrillard seduzir é morrer como realidade e produzir-se como engano, ou seja, estar-se-ia passando uma imagem falsa, pois utilizar-se-iam elementos como decotes, olhares, gestos, toques para chegar-se aos objetivos desejados, estar-se-ia enganando o sujeito seduzido, sendo, em alguns casos, presa de seu próprio engano e movendo-se em um mundo encantado. Narciso se perde em sua imagem-engano. Diante das águas ele tem a revelação de sua identidade e de sua dualidade, a revelação de suas duplas forças viris e femininas, a revelação, sobretudo, de sua realidade e identidade. A água serve para naturalizar nossa imagem, dá um pouco de inocência e de natural ao orgulho de nossa íntima contemplação.<sup>73</sup>

Seduzir é fazer figuras jogar entre si, fazer jogar entre si signos roubados a sua própria armadilha. A sedução jamais é o resultado de uma força de atração dos corpos, de uma conjunção de afetos, de uma economia de desejo; é preciso que intervenha um engano e misture as imagens, é preciso que uma tirada de repente junte coisas desunidas, como num sonho, ou de repente separe coisas indivisas.

---

<sup>72</sup> Op. Cit., 102.

<sup>73</sup> BAUDERILLARD, Jean. **Da Sedução**. Trad. Tânia Pellegrini. São Paulo: Papirus, 1991.

Em **História do Brasil** encontramos produção de sexualidade em um momento onde passado e modernidade se fundem. Na estrofe intitulada *1500*<sup>74</sup>, Murilo dá vida ao Pão de Açúcar, que sonha com um carro que saiu da Urca cheio de meninas.

O Pão de Açúcar sonhou  
Que um carro saiu da Urca  
Transportando com amor  
Meninas muito dengosas,  
Umas, nuinhas da silva,  
Outras, vestidas de tanga,  
E mais outras, de maillot.

A mudança e a evolução ocorrem a cada verso, nuas como as índias (passado), vestidas de tanga (os índios após a colonização) e de maillot, o evento da moda do moderno.

De acordo com Bataille a nudez, oposta ao estado normal, tem certamente o sentido de uma negação. A mulher nua está próxima do momento da fusão que ela anuncia. Mas o objeto que ela é, ainda que o signo do seu contrário, da negação do objeto, é ainda um objeto. É a nudez de um ser definido, mesmo se essa nudez anuncia o instante em que seu orgulho passará ao indistinto da convulsão erótica. Em primeiro lugar, é a beleza possível e o charme individual dessa nudez que se revelam. É, numa palavra, a diferença objetiva, o valor de um objeto comparável a outros.<sup>75</sup>

Outro exemplo paródico que expõe esta relação entre nudez e negatividade gira em torno das índias Paraguaçu e Moema, que aparecem em **História do Brasil** e são pombas, atingidas pelo rifle de Caramuru.

---

<sup>74</sup> Op. Cit., 143.

<sup>75</sup> BATAILLE, George. **O Erotismo**. Op. Cit., 204.

Paraguaçu e Moema são passivas, ficam à espera. Era Caramuru (o masculino) que deveria ir em busca do seu alvo (o feminino). Aparentemente seria ele o detentor do poder e sedutor, visto que conquistaria as índias. Mas não poderíamos pensar o contrário: ele é seduzido na mesma medida em que já é conquistado? Seria ele mesmo quem tinha o poder, ou este estaria na força passiva das índias?

## 2.2 Sagrado e Profano/ vida e morte

O corpo era considerado inviolável, pois era visto como morada do espírito. No entanto, encontramos no homem a dualidade, pois os movimentos eróticos produzidos por ele fazem com que este tema a si próprio. Dualidade, pois traz dentro de si santidade, o corpo como morada divina, e sensualidade, morada das paixões. Contudo, ele é capaz de ultrapassar o que o assusta, enfrentar seus temores e continuar a produzir esses movimentos eróticos. Em Murilo essa convivência entre puro e impuro, entre sagrado e profano aparece em muitas poesias.

No poema *Os Dois Lados*<sup>76</sup>, o corpo significa ao mesmo tempo a vida e a morte, o normal e o patológico, o sagrado e o profano, o puro e o impuro. De um lado, o poeta tem o sonho, a namorada na janela, simbolizando o avesso, visto que de outro lado ele tem

---

<sup>76</sup> Deste lado tem meu corpo  
tem o sonho  
tem a minha namorada na janela  
tem as ruas gritando de luzes e movimentos  
tem meu amor tão lento  
tem o mundo batendo na minha memória  
tem o caminho pro trabalho.

Do outro lado tem outras vidas vivendo da minha vida  
tem pensamentos sérios me esperando na sala de visitas  
tem minha noiva definitiva me esperando com flores na mão,  
tem a morte, as colunas da ordem e da desordem. ( Op. Cit., 98)

uma noiva que o espera. Vemos, portanto, deste lado o sagrado e do outro o profano; "as ruas gritando de luzes e movimentos", o amor lento, "o mundo batendo na memória", "o caminho pro trabalho". De outro, tem outras vidas "vivendo da sua vida", pensamentos sérios, a morte, as colunas da ordem e da desordem, ou seja, o equilíbrio, o normal.

Em *Idílio Unilateral*<sup>77</sup>, a cor rosa evoca pureza, inocência ("Hoje fui no ônibus com ela pregado na combinação cor-de-rosa",). A imagem do "poeta" "pregado" na combinação cor-de-rosa, evoca novamente o sagrado e o profano, a pureza da cor e o ato dos corpos vizinhos. As transformações desse corpo evocam sentidos que o levará ao aniquilamento, um dia virá a morte e nesse dia, os saxofones soprarão a música do fim.

No poema *O Poeta na Igreja*, transcrito abaixo, a visão do corpo da mulher provoca no "poeta" uma angústia, os seios e as formas femininas não permitem que ele veja a cruz, ou a si mesmo, a exemplo do que se dá em *Vidas Opostas de Cristo e Dum Homem*. Novamente encontramos o sagrado e o profano, os desejos carnavais modificando pela presença os preceitos religiosos.

Meu pensamento esbarra nos seios, nas coxas e ancas das mulheres,  
pronto.

Estou aqui, nu, paralelo à tua vontade,  
sitiado pelas imagens exteriores.

(...)

Vestidos suarentos, cabeças virando de repente,  
penas rompendo a penumbra, sovacos mornos,  
seios decotados não me deixam ver a cruz.

---

<sup>77</sup> Op. Cit. 100.

Me desliguem do mundo das formas.<sup>78</sup>

Senhor do mundo,  
me tira de mim pra que eu possa olhar os outros e eu mesmo.<sup>79</sup>

Em *Igreja Mulher*<sup>80</sup>, Murilo Mendes dá à Igreja as formas da mulher. O poeta diz não poder sair dela: ela constitui sua condição paradoxal de profeta profano, na sua nudez essencial. O poeta quer ver através de si e enxergar suas contradições, seus temas velados sob a profusão de formas sensuais<sup>81</sup>.

Para José Carlos Rodrigues o ser sagrado é aquele que não pode ser tocado, nem violado, é o ser proibido do qual não ousamos nos aproximar. Tudo o que é sagrado não pode ser colocado em pé de igualdade com o que é profano e muito menos estar com ele misturado. Na medida em que é espírito, a realidade humana é santa, mas é profana na medida em que é real, indicando uma super-realidade que não cessa de cindir-se. Nesta direção, o próprio sagrado é dividido: o sagrado negro e nefasto se opõe ao sagrado

---

<sup>78</sup> Op. Cit., 106.

<sup>79</sup> Op. Cit., 107.

<sup>80</sup> A igreja toda em curvas avança para mim,  
Enlaçando-me com ternura - mas quer me asfixiar.  
Com um braço me indica o seio e o paraíso,  
Com outro braço me convoca para o inferno.  
(...)  
Não posso sair da igreja nem lutar com ela  
Que um dia me absorverá  
Na sua ternura totalitária e cruel. ( Op. Cit., 303)

<sup>81</sup> Meu novo olhar é o de quem observa um casal belo e forte  
E sabe que, sozinhos, se amam os dois com nojo.  
Meu novo olhar é o de quem lúcido vê a dançarina  
Que, para conseguir um movimento gracioso da perna,  
Durante anos sacrificou o resto do seu ser.  
(...)  
Meu novo olhar é o de quem transpõe as musas de passagem  
E não se detém mais nas ancas, nas nucas e nas coxas,  
Mas se dilata à vista da musa bela e serena,  
A que me conduzirá ao amor essencial. (Op. Cit., 247)

branco e fasto e as divindades que participam de um ou de outro não são nem racionais nem morais.<sup>82</sup>

Para Santo Agostinho a morte sempre foi o mais amargo sinal da fragilidade humana. Para ele, a morte frustrava o mais profundo da alma, que era o de viver em paz com o corpo. A morte era uma ocorrência anti-natural. Sua dor assustadora revelava o poder da "força de ligação" associada ao "doce laço conjugal entre o corpo e a alma". O corpo era um problema precisamente porque deveria ser amado e acalentado a exemplo do corpo de Lázaro.

Bataille, por outro lado, pensa que a morte tem o sentido da continuidade do ser. No movimento secundário da transgressão, o homem se aproximou do animal. Ele viu no animal o que escapa à regra do interdito, o que permanece aberto à violência (ao excesso) que comanda o mundo da morte e da reprodução. A continuidade, que para o animal não podia se distinguir de nada mais, no homem opunha à pobreza do instrumento profano toda a fascinação do mundo sagrado. O animal aceitava a imanência que o submergia sem protesto aparente, enquanto o homem, no sentimento do sagrado, experimenta uma espécie de horror impotente.<sup>83</sup>

Em *Evocação da Morta*, o anjo ainda mantém as formas femininas na sua grande beleza. A sexualidade e a morte são apenas os momentos intensivos de uma festa que a natureza celebra com a multidão inesgotável dos seres, uma e outra tendo o sentido do desperdício ilimitado que a natureza executa contra o desejo de durar que é próprio de cada ser.

No poema *Força do Aleijadinho*, o homem disforme cria um outro homem, potencializado nas suas tantas dobras. Aqui encontramos um elemento importante que

---

<sup>82</sup> RODRIGUES, José Carlos. **O Tabu do Corpo**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983

<sup>83</sup> BATAILLE, Georges. **O erotismo**, Op. Cit., 156.

também nos leva a pensar na sexualidade, no erotismo: a boca, que tanto pode ser símbolo de sagrado, quanto de profano. É com ela que invocamos a Deus, mas é com a boca, também, que beijamos nossos amantes e elaboramos o discurso do erótico.

A boca é o símbolo da força criadora e, muito particularmente, da insuflação da alma. Órgão da palavra e do sopro, ela simboliza também um grau elevado de consciência, uma capacidade organizadora através da razão. Esse aspecto positivo, porém, como todo símbolo, tem um reverso. A força capaz de construir é igualmente capaz de destruir: a boca derruba tão depressa quanto edifica seus castelos de palavras. É mediação e passagem entre a situação em que se encontra um ser e o mundo inferior ou o mundo superior aos quais ela o pode arrastar. Na iconografia universal, é representada tanto pela goela do monstro, como pelos lábios do anjo; ela é do mesmo modo a porta do inferno e do paraíso.

Em *Ritmos Alternados*<sup>84</sup>, o cheiro de angélicas vem trazendo sensações e desejos, homens e mulheres arrependendo-se de não terem realizado todas as suas fantasias, todo o amor. Com a chegada do fim começam a chegar perto uns dos outros e experimentarem sensações até aquele momento desconhecidas.

Em *Jandira*<sup>85</sup>, poema examinado anteriormente, também encontramos o sagrado e o profano. Assim como em *O Poeta na Igreja*<sup>86</sup>, o padre fica tonto com a beleza de Jandira, esquecendo de fazer o sinal da cruz. O marido fez força para ressuscitar para não perder toda aquela beleza, não se conformando que Jandira fique sozinha, que atraia e seja desejada por outros homens enquanto ele nada pode fazer.

Em *Idéia Fortíssima*, o que impede que o poeta se corporifique na própria idéia (afirmação transgressiva do homem) da mulher é que a idéia que tem de Deus é muito

---

<sup>84</sup> Op. Cit., 110.

<sup>85</sup> Op. Cit., 202.



mais forte e mais violenta. O sagrado se sobressai sobre o profano, produzindo aquele efeito de impessoalidade tão forte e arrebatador na obra de Murilo:

Uma idéia fortíssima entre todas menos uma  
Habita meu cérebro noite e dia,  
A idéia de uma mulher, mais densa que uma forma.  
Idéia que me acompanha  
De uma a outra lua,  
De uma a outra caminhada, de uma a outra angústia,  
Que me arranca do tempo e sobrevoa a história,  
Que me separa de mim mesmo,  
Que me corta em dois como o gládio divino.  
Uma idéia que anula as paisagens exteriores,  
Que me provoca terror e febre,  
Que se antepõe à pirâmide de órfãos e miseráveis,  
Uma idéia que verruma todos os poros do meu corpo  
E só não se torna o grande cáustico  
Porque é um alívio diante da idéia muito mais forte e violenta de Deus.<sup>87</sup>

Como vimos, Murilo justapõe a imagem de formas sensuais à concentração espiritual. A mulher é enfatizada como vertente em contínua renovação: criança, moça, esposa, morte; ou noiva, esposa, mãe, cujo corpo, que se deforma e se transforma, resulta finalmente em equilíbrio: mulher, amor, filho, confirmando a sua beleza.

### **2.3. Sexo e Eternidade**

Em vários dos poemas de Murilo Mendes encontramos relação com a eternidade. Em *Filiação*<sup>88</sup> por exemplo, Murilo diz que é "da raça do eterno" e que é "desdobrado em

---

<sup>86</sup> Op. Cit., 106.

<sup>87</sup> Op. Cit., 316.

<sup>88</sup> . Op. Cit., 250.

muitas gerações" para cumprir a missão de "amor que unirá todos os homens". Para ele a Poesia é a "relação entre o poeta e Deus" que prefigura "uma imagem do Eterno". Mas como se inscreve a sexualidade nesta eternidade? Seria também eterna? Foucault diz que "a atividade sexual se inscreve no amplo horizonte da morte e da vida, do tempo, do vir-a-ser e da eternidade. Ela se torna necessária porque o indivíduo é destinado a morrer e para que, de certa maneira, ele escape à morte"<sup>89</sup>. Ou seja, ao praticar o ato sexual, o homem estaria prolongando a sua vida, visto que é através deste ato que temos a possibilidade de procriar; seus genes passariam a outra pessoa; e essa outra passaria adiante; e assim, sucessivamente, transformando este ato em um momento eterno, ainda que seja uma eternidade condenada ao tempo.

Em sua concepção religiosa, esses elementos contrastantes colocados acima, não se excluem. Para ele, essas polaridades confundem-se no Corpo Mí(s)tico, em Deus, e apenas passam por uma experiência terrestre. Nesta obra, Murilo concilia a poesia religiosa com as contradições do eu, com a preocupação social e com o sobrenatural surrealista. Cria um conceito particular de religiosidade, unindo à arte e a um senso prático da vida: erotismo, democracia e socialismo.

Tudo o que o poeta anseia está ligado ao eterno, como, por exemplo, no poema *Salmo nº 1*, seu espírito deseja que a esposa venha para que suas núpcias sejam eternas, nada deterá com a morte do corpo, pois o espírito será eterno. Os limites do mundo não o deterão, ele quer ir muito além, quer viver eternamente, mas não quer ficar sozinho, quer a idéia de mulher ao lado, pois, deste modo, o findar da carne não cessaria, a carne não cessaria, como num gozo supremo, sem findar. A última mulher será igual a Eva e tudo voltará ao seu princípio, ou seja, tudo recomeçará, criando uma nova geração, até um infinito, invertido. Mircea Eliade diz "cada Novo Ano recomeça a Criação. E são os

---

<sup>89</sup> FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade - o uso dos prazeres**. Op. Cit., 122

mitos - tanto os cosmogônicos como os mitos de origem - que recordam aos homens como o Mundo foi criado e tudo o que ocorreu posteriormente." <sup>90</sup>

O poeta parece ter visões apocalípticas, como se soubesse o que irá acontecer, vejamos alguns fragmentos do poema *O Profeta*:

A Virgem deverá gerar o Filho  
Que é seu Pai desde a eternidade.  
(...)  
O poeta celebrará sua relação com o Eterno.  
(...)  
A serpente de asas será desterrada na lua.  
A última mulher será igual a Eva.  
E o Julgador, arrastando na sua marcha as constelações,  
Reverterá todas as coisas ao seu princípio.<sup>91</sup>

Raul Antelo diz que em **Tempo e Eternidade** há uma polarização do verso de Murilo Mendes na luta entre o eterno e o provisório, o transitório e o transcendente. É a oposição dilemática entre o uno e o múltiplo<sup>92</sup>. O poeta se encontra em conflito, quer se perder no olho de Deus, quer amar a quem não amou, quer ligar-se a tudo o que tem relação com Deus, quer ser eterno, quer transcender. Em *Salmo nº 2*<sup>93</sup>, ele diz,

Dilata minha visão,  
Dilata poderosamente minha alma,  
Faze-me referir todas as coisas ao teu centro,  
Faze-me apreciar formas vis e desprezíveis,  
Faze-me amar o que não amo.

---

<sup>90</sup> ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1963, p.43.

<sup>91</sup> Op. Cit., 250.

<sup>92</sup> ANTELO, Raul. **Trangressão & Modernidade**. Paraná: UEPG, 2001, p. 144.

<sup>93</sup> Op. Cit., 250.

No entanto, em alguns momentos o poeta sente-se ainda mais confuso, precisando de um anjo que venha lhe refrescar a boca e lavar suas chagas, pois "há dias em que nem mesmo tua palavra nos sustém"<sup>94</sup>; é preciso encarar o sofrimento como um céu aberto; é preciso que o poeta sinta-se também Deus. Além disso, o poeta admira a Deus, não por Ele ter feito a terra e todas as coisas que há nela, mas "Porque te fazes minúsculo na eucaristia, / Tanto assim que qualquer um, mesmo frágil, te contém."<sup>95</sup> Ou ainda, " o tempo sobrepõe-se à idéia do eterno./ É necessário morrer de tristeza e nojo/ Por viver num mundo aparentemente abandonado por Deus," abandonado porque o caos desequilibra, as igrejas são profanadas, havendo momentos em que um avião parece mais belo que um mistério da fé e "em que uma teoria política/ Tem mais realidade que o Evangelho."<sup>96</sup> Por isso, é preciso que Deus ressuscite pela força da prece, da poesia e do amor; " É necessário multiplicar-se em dez, em cinco mil. / É necessário chicotear os que profanam as igrejas/ É necessário caminhar sobre as ondas."

O que o poeta quer é perder-se na face de Deus; Deus está nele, mas ele ainda não o vê, só vê com os olhos do sangue<sup>97</sup>. O mundo caótico vive sem Deus e o poeta vive a plena angústia desta situação; ele pretende formar no futuro poetas, onde Jesus Cristo juntamente com todos os outros membros " irradiarão as palavras do Eterno."<sup>98</sup>

---

<sup>94</sup> Manda-me de novo teu anjo  
A fim de lavar as minhas chagas,  
A fim de refrescar a minha boca:  
Há dias em que nem mesmo tua palavra nos sustém.  
É preciso que eu te veja nos menores detalhes,  
É preciso que eu seja não só eu, também tu.  
É que encare o sofrimento como um céu aberto,  
E tua luz descendo e subindo sobre mim. (*Novíssimo Jacob*, Op. Cit., 251)

<sup>95</sup> *Salmo nº 3*. Op. Cit., 252.

<sup>96</sup> *Angústia e Reação*. Op. Cit, 253.

<sup>97</sup> Os outros que lutem para possuir o mundo.  
Quanto a mim, quero te ver face a face.

Aguardo tua última vinda,  
Minha forma definitiva e perfeita,  
Minha justificação na tua unidade. (*Antecipação*. Op. Cit., 254.)

<sup>98</sup> *Comunicantes*. Op. Cit., 254.

Para chegar à eternidade, o homem deverá abandonar tudo o que for finito, fácil, improvisado ou imediato; é preciso também descer ao fundo para que um dia lhe seja apontado o céu da paz, e para que outros homens compreendam tudo isso, o poeta desdobrará sua história em poemas, mostrando que ele é apenas o elo da universal corrente "Começada em Adão e a terminar no último homem."<sup>99</sup> Em *Eloah*,<sup>100</sup> o poeta fala na mulher como criação divina que Deus continua em cada instante, no entanto nada lhe fala dela, nem o mar, nem a lua, nem as manhãs ou as noites, " Não sei mais da cor da tua pele nem do ritmo do teu andar, nem da/ linha do teu nariz, nem do tom da tua voz, nem do volume dos teus/ seios." Essa mulher tem a tristeza "de uma sobrevivente que se expande dentro de si/ mesma com a força que lhe sobrou da catástrofe de uma cidade em chamas." E, assim, enquanto o poeta espera pelo Eterno. Eloah não é como Jandira que aflora sexualidade, não tem mais os traços de sedução, o poeta nem se lembra mais como é o seu corpo, não existe mais desejo do poeta por ela; ao contrário de Jandira, seu marido, após ter chegado à eternidade, quer tê-la novamente em seus braços, quer ressuscitar para a profanação, para o impuro.

E é, justamente, em presença da morte que o poeta se dá conta do amor que sente por Maria do Rosário, morta aos vinte anos. Só depois de morta o poeta lhe diz palavras de ternura, só com a morte da moça ele se descobre seu companheiro para sempre, só a eternidade fá-lo ver que este amor que sente é um "amor definitivo".

Inclino-me sem chorar sobre seu corpo.

---

<sup>99</sup> Abandonarei as formas de expressões finitas,  
Abandonarei a música dos dias e das noites,  
Abandonarei os amores improvisados e fáceis,  
Abandonarei a procura da ciência imediata  
Serei a testemunha de um mundo que caiu,  
Até que te manifestes na tua Parusia. (*Eternidade do Homem*. Op. Cit., 355)

<sup>100</sup> Op. Cit., 255.

Só agora lhe digo a palavra de ternura  
Que ela nunca pôde conseguir de mim,  
A palavra que talvez justifique uma vida,  
A palavra que eu nunca tive a força de dizer.

Só agora sei que a amo, de um amor definitivo.  
Só agora me descobri seu companheiro para sempre.  
A eternidade irrompe no tempo, violentíssimo.<sup>101</sup>

Certamente, as leituras da *Bíblia*, com destaque aos salmos, são fontes de inspiração do poeta. Mas tudo indica que a origem do seu sentimento religioso e do seu cristianismo se enraíza na infância e na experiência inter-subjetiva. A poesia de Murilo se torna hermética, ou ao menos de difícil compreensão, conduzida por imagens, construções alógicas, quando o poeta se entrega à visão tanto apocalíptica, quanto cristã-evangélica, de Deus e do Infinito.

Já em **Poesia em Pânico**, o poeta não nos fala de visões apocalípticas, pois ele elege a experiência de desintegração do mundo e sabe o que realmente aconteceu, não prevê nada. Tanto nessa obra como em **As Metamorfoses** e **Poesia-Liberdade**, Murilo se mostra perplexo em face de um mundo desconjuntado, que deve ser resgatado em vista dos valores absolutos que são Eros e Liberdade. Bosi diz que "a palavra do poeta entende sacralizar todos os fenômenos como crê ter agido o Verbo ao penetrar no âmago da História."<sup>102</sup>

Nestas produções do poeta a presença do eterno-feminino ora opõe-se ora une-se às aspirações religiosas, há tensão radicalizada entre o profano e o sagrado. No poema *Mulher no Campo*, o poeta fala das belezas dessa mulher que passa vestida de

---

<sup>101</sup> *A Morta Viva*. Op. Cit., 256.

<sup>102</sup> BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 38ª edição. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 449

camponesa, e enquanto ela passa continua a ação divina; o mundo não pára, como pararia por causa de Jandira, ou Lili, ou Clotilde ou mesmo Rita Baiana. Não são os homens quem abrem caminho para ela passar, mas é a natureza, criação de Deus.

Em *Mulher*<sup>103</sup>, o poeta nos diz que a mulher pode ser muitas coisas, pois dependendo do momento ela assume diversas formas, e por isso, ao mesmo tempo em que significa construção, significa (des)construção. (Des)construção porque levaria o poeta ao pecado e a perder a eternidade tão almejada. Essa mulher imprevisível, é sinal de contradição, mas que o poeta ama e deixa-se ser "bebido" por ela.

Mulher  
Ora opaca ora translúcida  
Submarina ou vegetal  
Assumes todas as formas,  
Desposas o movimento.  
(...)  
Tu és na verdade, mulher,  
Construção e destruição.

No entanto, mesmo deixando de lado suas visões apocalípticas, Murilo continua a falar e a buscar esta eternidade. Em **As Metamorfoses** há um forte desejo de recomeço, de renascimento, provavelmente por tratarem, grande parte dos poemas desta obra, da guerra. É preciso acreditar que as coisas mudaram, que a guerra não será eterna, e sim o amor, o respeito, a liberdade entre as pessoas. É preciso reinvestir no campo do erótico

---

<sup>103</sup> Op. Cit., 350

como alternativa política a um poder erotizado nas sua dimensão de violência. Em *Canção*<sup>104</sup>, sua amada o espera na varanda para continuar o ciclo que dará reinício ao mundo, ou seja, desse amor surgirão novos seres que viverão em um mundo sem guerras, sem medo, onde o amor entre os seres humanos será eterno, onde as gerações seguir-se-ão uma após a outra e não acabarão com a morte dos homens nas guerras. Percebe-se também o uso de palavras que evocam liberdade, quem arrulham e voam são as pombas e pássaros que são livres para voar e pousar onde quiserem.

Minha amada na varanda  
Arrulha, me faz sinais.  
Vôo com abril nas mãos.  
Para continuar o ciclo  
De antiga revolução:  
Aboli as dissonâncias,  
O sentimento renasce  
Como no início do mundo.

O poeta é um ser angustiado perante este mundo de caos, e acredita que o único jeito é esperar que Deus venha e acabe com essa vida angustuada, ou seja, para ele só a morte – a literatura - poderá acabar com todo aquele sofrimento, chama-a até de "amiga noturna".

(...)  
O ar é transfigurado por sinais funestos.  
Ficaremos aqui, amiga noturna,  
Esperando que Deus nos abale a vontade  
Com a erosão dos sentimentos, a translação da idéia  
Que gira de um mundo a outro: angustuada.<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> Op. Cit., 315.

<sup>105</sup> *Estudo nº 1*. Op. Cit., 318.



O poeta do futuro será eterno, portador da vida que manifesta o equilíbrio de múltiplas direções. Somente ele conseguirá acabar "de apagar o pavio que ainda fume" <sup>106</sup>. Uma outra questão levantada por Murilo, em uma de suas poesias, é a de que não se poderá acabar com o mito, pois é preciso manter esses fantasmas, pois só assim o universo mítico continuará a receber alimento. Então não se pode destruir a idéia que as pessoas têm de vida eterna, pois ela também é um mito, ninguém jamais voltou depois da morte para dizer se ela realmente existe, é preciso que ela seja, de forma invertida, alimentada como se alimenta o mito de D. Sebastião em Portugal.

Na eternidade não há fronteiras entre o amor e a morte, não é preciso organizar o tempo e o espaço, visto que é o infinito, nunca acabará, não é preciso se preocupar com bens materiais ou com as violências do mundo. Naquele quadro de niilismo utópico, todos os homens formam um único corpo, todos pertencem ao Corpo de Deus, sendo todos semelhantes a Ele através das gerações.

Homens, irmãos de todos os tempos e países,  
Formamos juntos um vasto Corpo  
Estendido na história através das gerações. <sup>107</sup>

Entretanto, no meio de todas essas poesias que tratam da eternidade e da mistificação do Corpo de Deus, encontramos um poema cujas imagens nos fazem lembrar uma mulher. Os elementos utilizados se referem à onda do mar, mas a poesia é construída como se tratasse de uma mulher que atrai os olhos do poeta, assim como o mar que, ao fitarmos, nos faz perder a noção de tempo ou até mesmo os sentidos, pelo movimento de constante retorno, a espuma, o ruído, o quebrar das ondas nas pedras.

---

<sup>106</sup> *O Poeta Futuro*. Op. Cit., 319.

<sup>107</sup> *Cântico*. Op. Cit., 330.

Este é o cenário e o ritmo de *Estudo para uma Ondina*<sup>108</sup>. Um outro poema em que podemos encontrar esta presença erótica na eternidade através da construção da mulher é *Certa Mulher*<sup>109</sup>, onde o poder de sedução é tal que até as ondas do mar vão e voltam na esperança de vê-la. Ela é como o cristal frio que bebe a eternidade (*Criação Feminina*<sup>110</sup>), quer viver para sempre; em todo lugar por onde passa cria deuses e ao buscar essa eternidade, esse viver para sempre, o poeta encontra o próprio desejo na sua forma mulher.

*Tempo e Eternidade*, escrito em parceria com Jorge de Lima, sintetiza o que foi exposto acima, o caos recebe carisma religioso, e em todos os poemas temos referência direta ou indireta a essa questão do Eterno. A mulher que aparece nesses poemas, geralmente, é uma mulher alçada para além de uma conotação somente sexual, ela não está ali para fazer o homem pecar, é um ser sagrado. A partir da escritura desse livro, sua obra ganha em densidade, uma vez que, ao lado de um dilema entre a Poesia e a Igreja, o finito e o infinito, o material e o espiritual, o poeta não abandona a temática social. A tarefa do poeta é tentar ordenar esse caos, utilizando-se, para isso, da lógica, da criatividade e do poder de libertação do trabalho poético.

---

<sup>108</sup> Op. Cit., 333.

<sup>109</sup> Op. Cit., 352.

<sup>110</sup> Op. Cit., 363.

### 3. BAUDELAIRE E O EROTISMO

*A teu poder quero dar limites,  
Concedendo-te posição tão alta,  
Que nem me importa que tu mesma dites  
Sentença absolvendo-te da falta.  
E neste inferno aceito sem rancor  
Que teu prazer provoque a minha dor.*  
( William Shakespeare)

O poeta e crítico francês Charles Baudelaire marcou com sua presença as últimas décadas do século XIX, influenciando muito da Literatura na Europa e na América, particularmente aqueles sob a marca de " malditos". O ano de 1857 foi decisivo na história literária do século XIX e, conseqüentemente, do século XX. Foi neste ano que apareceu *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire, instigando a era da modernidade. Jornalista, ensaísta, crítico literário e crítico de arte antes de ser poeta, Baudelaire pensa, prova e circunscreve a modernidade, sempre em meio a um espírito solitário.

Mas o que seriam essas *Fleurs du Mal*? As flores são, na maioria das vezes, sinal de alegria, beleza e vida, mas Baudelaire nos coloca que elas são más, ao desabrochar não trariam a vida e sim o mal, a morte, o inferno, seria esta uma interpretação correta? Para respondermos esta pergunta faz-se necessário uma análise desta obra que tanto preocupou os contemporâneos de Baudelaire, levando até mesmo a um processo judicial.

Com esta obra prima, Baudelaire inventou uma nova estratégia da linguagem, incorporando a matéria da realidade grotesca à linguagem sublimada do romantismo. É em torno de *As Flores do Mal*, cujos poemas mais antigos datam de 1841, que vamos fazer considerações. Além da questão judicial, o livro despertou hostilidades na imprensa e foi julgado, na época, imoral, pois segundo o ministério público, as poesias de

Baudelaire conduziam à excitação dos sentidos por um realismo grosseiro e ofensivo ao pudor.

Baudelaire não era apenas um poeta erótico e sim um grande poeta que expressava tudo, amor, erotismo e morte, sem ruptura de tom. Aparentemente, seu universo sensual é exatamente o contrário da obscenidade: nenhuma palavra crua, nenhuma locução trivial aí encontrou guarida, as associações são feitas através da simbologia encontrada nas imagens olfativas, visuais, como naqueles ligadas ao profano e ao satanismo.

A inovação de Baudelaire foi associar o erotismo à melancolia, à inquietação metafísica, à obsessão do nada. Baudelaire continua sendo o poeta único, incomparável da volúpia requintada e do culto da "Vênus negra", isto é, da mulher cuja beleza tem um caráter misterioso e cujo temperamento oferece todos os sinais da estranheza e da depravação, portanto a "Vênus negra" extrapola sua própria referencialidade. Quando Baudelaire se separa de Jeanne Duval, ele a substitui, em 1863, por Berthe, que apesar dos olhos verdes e das faces pálidas, era uma Vênus negra por todo o seu comportamento perverso. As lésbicas, mesmo as loiras, são "Vênus negras", das quais ele falou em um tom novo, fraterno e compreensivo.

Baudelaire escreveu na juventude um longo poema erótico, *Cauchemar*, e o leu para seus amigos com uma voz salmodiante na mansarda de Louis Ménard, na praça da Sorbonne. O tema do poema (dividido em seis cantos) era a dor de um amante que vê sua amada sendo estuprada por todo um exército. No entanto, este poema não foi bem visto pela sociedade e o próprio poeta o rasgou, destruindo o que Alexandrian chama de "a peça erótica mais espantosa de todo o romantismo"<sup>111</sup>. Outras obras proibidas foram

---

<sup>111</sup> ALEXANDRIAN, **História da Literatura Erótica**. Op. Cit., 238.

depois publicadas em 1866 numa reunião intitulada Les Epaves, obras que Baudelaire decidiu não destruir e desejava que a posteridade as julgasse por seus puros diamantes negros.

Capaz dos mais cáusticos sarcasmos misóginos, das mais desiludidas máximas sobre o amor, por desespero ou por desafio, Baudelaire foi, apesar disso, o inaugurador de uma arte de amar exigente, suntuosa, de um erotismo extático e doloroso.

### **3.1. O Corpo do Desejo**

Retomando o que vimos, o corpo é parte de um fato social total, em que cada uma depende da totalidade para extrair o seu sentido. Ele significa, ao mesmo tempo, a vida e a morte, o normal e o patológico, o sagrado e o profano, o puro e o impuro. É um modelo cujo sistema de relações pode representar outros sistemas, seus limites, seus componentes, seus produtos, seu equilíbrio, seus poderes, porque todo sistema apresenta uma certa semelhança formal. É a esta forma semelhante que se refere à reprodução que o corpo expressa, sendo o desejo um apetite voltado para o corpo do outro, vivido como vertigem ante seu próprio corpo; o ser que deseja é a consciência fazendo-se corpo; o desejo estaria ligado à falta do ser, ao desejo de ter, ou seja, o sujeito anseia por aquilo que não tem, almeja encontrar uma relação de preenchimento no outro, precisa saciar sua "fome", sua libido, pois assim como existe um instinto de nutrição para saciar a fome, existe também um "instinto sexual" para saciar as necessidades sexuais dos seres humanos e animais; a ciência, utiliza a palavra "libido" para designar essa necessidade, visto que no vocabulário comum não existe um termo correspondente a "fome" para a necessidade sexual.

Assim como em Murilo Mendes, em Baudelaire, o discurso do corpo não é neutro, ele alterna duas faces: a prometeica e dinâmica do ávido desejo de prazer com a perspectiva trágica de sua fragilidade. A mulher, como em Murilo, apresenta movimentos de corpo que fazem o homem perder os sentidos e o controle de seus desejos, sendo o olhar e o olfato os principais meios evocados pelo eu-poético para perceber a beleza dos corpos femininos e os desejar. É ela que inspira o eu-poético, como percebe-se no poema *La beauté*, onde "os seios da mulher são feitos para inspirar aos poetas o amor silencioso e eterno assim como a matéria."<sup>112</sup>

Em *Les Fleurs du Mal* encontramos três formas de mulher, criadas por Baudelaire de acordo com as mulheres que passaram por sua vida. Jeanne Duval encarna os sonhos de sensualidade e de erotismo de um amante que jura fidelidade eterna; Maria Daubrun lhe traz os prazeres mais sutis e mais equívocos da inocência perversa e da confusa fraternidade. Ela inspira um segundo ciclo amoroso que mostra silhuetas não tão perfeitas e transformações da mulher baudelaireana; e, Apollonie Sabatier, que é a viva imagem da virtude e da pureza, o anjo da guarda, a musa e a senhora.

Segundo Walter Benjamin, em *As Flores do Mal*, "Baudelaire descreve olhos que haviam perdido a capacidade de olhar. Mas que são dotados de um encanto que provê grande parte, senão a maioria das necessidades de seus instintos"<sup>113</sup>. O olhar é o verdadeiro encantamento, é ele que põe beleza em tudo e que leva à sedução, o eu-poético vê essas três formas femininas como três formas de beleza, não importa se são pálidas, pobres, mendigas, são mulheres com qualidades individuais e que devem ser admiradas.

---

<sup>112</sup> BAUDELAIRE. *Les Fleurs du Mal*. Op. Cit., 30.

<sup>113</sup> BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire - um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas**. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo, v.3, Brasiliense, 1989, p.141.

Em *Le serpent qui danse*, a dança da mulher fá-lo lembrar os movimentos da serpente, movimentos que o seduzem. O eu-poético se mostra fascinado com a dança que presencia, os movimentos são encantadores, como um enebriamento por causa do vinho. Os olhos dessa "serpente" são intraduzíveis, não se sabe se traduzem alegria ou tristeza; o corpo balança como se fosse um navio em alto mar, a sensualidade está presente em todos os versos, em alguns mais claros e em outros mais sutis, o eu-poético deseja esse corpo, deseja essa mulher.

(...)

Tes yeux, où rien ne se révèle

De doux ni d'amer,

Sont deux bijoux froids où se mêle

L'or avec le fer.

(...)

Et ton corps se penche et s'allonge

Comme un fin vaisseau

Qui roule bord sur bord et plonge

Ses vergues dans l'eau.<sup>114</sup>

(...)

Teus olhos que jamais traduzem.

Rancor ou doçura,

São jóias onde luzem

O ouro e a gema impura.

(...)

E o teu corpo se alonga e pende

Qual navio soberano,

Que as margens deixa e após estende

Suas vergas no oceano.

Em *Le Beau Navire*<sup>115</sup> compara a mulher e seus movimentos a uma bela nau, uma mulher que por onde passa vai deixando suas marcas, seus cheiros e seus encantos. Essa mulher não é uma criança, nem uma mulher madura; mas tem o frescor da juventude. Seu ritmo é como o de um navio que "ao léu do vento" vai num ritmo doce, preguiçoso e lento. As pernas dessa mulher excitam os desejos como se fossem duas feiticeiras. Todo o seu corpo atormenta e excita os anseios do eu - poético.

(...)

Quand tu vas balayant l'air de ta jupe large,

(...)

Quando vais balançando ao ar a saia larga,

---

<sup>114</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal et autres poèmes.*, Op. Cit., 56.

Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large,  
Chargé de toile, et va roulant  
Suivant un rythme doux. et paresseux, et lent.  
(...)  
Tes nobles jambes, sous les volants qu'elles chassent,  
Tourmentement les désirs obscurs et les agacent,  
Comme des sorcières qui font  
Tourner un philtre noir dans un vase profond.

És como a bela nau que ao oceano se larga,  
Que toda véus, ao léu do vento,  
Vai num ritmo que é doce e preguiçoso e lento  
(...)  
Tuas pernas nobres, que da anágua exorbitam,  
Os desejos sem sol atormentam e excitam,  
Duas feiticeiras que acaso  
Vertessem filtro negro em infinito vaso.

Em *Chanson d'après-midi*, o olhar da mulher conquista o eu-poético, seus cílios lembram os cílios de uma sereia que encanta os homens com suas canções e pode cegá-los de amor. O corpo dessa mulher é cheiroso e seu perfume fascina a quem o sente; seus movimentos tem certa animalidade, como os movimentos de Jandira ou de Rita Baiana; o eu-poético não consegue largar essa formosura, deixando-se destruir, enquanto observa o olhar da mulher que se parece com uma lua serena; essa mulher é tudo para ele, não consegue tirar os olhos desses encantos, como se estivesse embriagado.

O olhar pode ser considerado como o mais seguro veículo da paixão; é por ele que ela entra no coração; por ele que ela se mantém. Freud diz que as impressões visuais continuam a ser o caminho mais freqüente ao longo do qual a excitação libidinosa é despertada<sup>115</sup>. Mas nem sempre esses olhares traduzem alegria: em alguns momentos o eu-poético tem pena de sua musa, pois seus olhos estão repletos de visões noturnas, refletindo a loucura e o horror, frios e taciturnos; são olhos ocos, como olhos de defunta, como em *La Muse malade*. Neste mesmo poema, Baudelaire nos remete à mitologia clássica, citando o deus Pã, que habitava a Árcadia, monte grego onde morava junto às

---

<sup>115</sup> Op. Cit., 76-7

<sup>116</sup> FREUD, Sigmund. Três Ensaio sobre Sexualidade. IN: \_\_\_\_\_ **Obras Completas**. Trad. de José Octávio Aguiar Abreu. Vol VII, Rio de Janeiro: Imago, 1974.



ninfas, lugar mitológico, de onde os poetas árcades inspiraram-se para criar a escola literária *Arcadismo*.

Ma pauvre muse, hélas! qu'as-tu donc ce matin?  
Tes yeux creux sont peuplés de visions nocturnes,  
Et je vois tour à tour réflèchis sur ton teint  
La folie et l' horreur, froides et taciturnes.<sup>117</sup>

Ah, minha pobre musa, o que tens esta vez?  
Teus olhos ocos são todos visões noturnas  
E alternativamente refltes na tez  
Loucura e horror, as sombras taciturnas.

Essa questão do olhar é fortíssima em Baudelaire, tanto que para ele foi proposta a figura do *flâneur*, ou seja, aquele que anda pelas ruas observando a multidão. Mas não podemos dizer que o *flâneur* de Baudelaire é um auto-retrato do poeta, no *flâneur* o desejo de ver festeja o seu triunfo. Por exemplo, no soneto *A une passant*, Baudelaire nos apresenta a multidão como refúgio do amor que foge ao poeta. Trata-se da função da massa na existência do ser erótico, ele anda em meio a essa massa observando as pessoas, analisando seus sentimentos e seus relacionamentos. No olhar dessa mulher o eu-poético perde-se, percebendo uma mistura de doçura e de morte, mas que o faz renascer e querer ver esse olhar novamente, quem sabe na eternidade. Tal situação marca muito da tensão moderna em Baudelaire, atração e repulsa. A poesia não descreve o corpo desta possível viúva, somente nos diz que ela está de luto, entretanto, de certa forma, o eu-poético deseja ficar junto a essa mulher que passou entre a multidão. Mulher "nobre e ágil, tendo a perna assim de estátua exata."<sup>118</sup> Baudelaire surge diante do público com um código próprio, com preceitos e tabus próprios.

Segundo Walter Benjamin, o *flâneur* é um abandonado na multidão. Com isso, partilha a situação da mercadoria. Não está consciente dessa situação particular, mas nem por isso ela age menos sobre ele. Penetra-o como um narcótico que o indeniza por

muitas humilhações. A ebriedade a que se entrega o *flâneur* é a da mercadoria em torno da qual brama a corrente dos fregueses.<sup>119</sup>

A mulher em Baudelaire nem sempre é apresentada da mesma forma, como vimos acima, algumas são sensuais, dançando e contorcendo-se como serpentes, outras parecem belos navios deixando seus encantos por onde passam, outras são mulheres simples, viúvas que o eu-poético encontra em meio a massa e se encanta, e temos ainda mulheres doentes que não têm mais o ar da sedução ou mesmo aquelas que poderiam morrer por causa de um homem, como no poema *Don Juan aux Enfers*<sup>120</sup>, em que mulheres sofrem por perderem esse homem tão encantador e sedutor. Neste caso, não são elas que usam suas armas para conquistá-lo, mas sim ele que utiliza-se de artimanhas para ter todas as mulheres aos seus pés. De alguma forma, em todos estes casos, um fundo de erotismo está presente, seja em formas afirmativas ou negativas.

Outros olhares que desejam outros corpos são encontrados ainda nos poemas *L'Homme et la Mer*, *La beauté*, *Les bijoux*, *Le Poison* e *Le chat*, onde a sedução dos olhos é a mais imediata e a mais pura, a que não necessita de palavras, só os olhares enredam-se numa espécie de duelo, de enlaçamento imediato. Segundo Nízia Villaça e Fred Góes, "o olhar sobre o corpo implica o olhar sobre o absoluto."<sup>121</sup> Corpo este que pulsa movido pelo desejo e associa pecado e morte.

Na 2ª estrofe de *L'Homme et la Mer*, o homem satisfaz-se em olhar sua própria imagem, seu olhar o beija, seduz-se consigo mesmo. O rosto humano é o instrumento que serve para seduzir. Olhando-se o homem prepara todos os instrumentos da sedução.

---

<sup>117</sup> BAUDELAIRE, Charles. Op. Cit., 42.

<sup>118</sup> BAUDELAIRE, Op. Cit., 114.

<sup>119</sup> BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire - um lírico no auge do capitalismo**. Op.Cit., 51-2.

<sup>121</sup> VILLAÇA, Nízia e GÓES, Fred. **Em nome do Corpo**. Rio de Janeiro, Rocco, 1998, p. 23.

Tu te plais à ponger au sein de ton image;  
Tu l'embrasses des yeux et des bras, et ton coeur  
Se distraît quelquefois de sa propre rumeur  
Au bruit de cette plainte indomptable et sauvage.<sup>122</sup>

Apraz-te mergulhar em tua própria imagem;  
O olhar o beija e o braço o abraça, e o coração  
No teu próprio rumor encontra distração,  
Ao ruído desta queixa indômita e selvagem.

A água serve para naturalizar nossa imagem, dá um pouco de inocência e de natural ao orgulho de nossa íntima contemplação. Este homem de Baudelaire contempla-se no mar, e não nas águas do rio como Narciso. O mar é amplo, dá uma idéia de infinito e além disso é o símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele; lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo a imagem da vida e a imagem da morte. A água evoca a nudez natural, a nudez que pode guardar uma inocência. No reino da imaginação, os seres verdadeiramente nus saem sempre de um oceano. O ser que sai da água é um reflexo que pouco a pouco se materializa: ele é uma *imagem* antes de ser um *ser*, ele é um desejo antes de ser uma imagem.<sup>123</sup>

No poema *Les bijoux*, esse corpo do desejo aparece nu, a amada aparece nua, entretanto coberta de jóias. O eu-poético, no decorrer do poema, descreve o corpo dessa mulher sedutora, coxas, rins, braços, pernas comparando sua pele a um cisne, quando ela põe-se a dançar, o eu-poético "raviv en extase", adorando o furor que une a luz, das

---

<sup>122</sup> Op. Cit., 46.

<sup>123</sup> CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro. J. Olímpio, 2ª edição, 1989.

pedras e metais que cobrem seu corpo, ao som que estas jóias proporcionam aos requebros de seu corpo.

A nudez do corpo é, na óptica tradicional, uma espécie de retorno ao estado primordial, à perspectiva central, é o caso dos sacerdotes do Xintô, que purificam seu corpo nu no ar puro e glacial do inverno; ou dos ascetas hindus vestidos de espaço; ou ainda dos sacerdotes hebreus, penetrando nus no Santo dos Santos para manifestar seu despojamento na proximidade dos Mistérios Divinos; é a abolição do hiato entre o homem e o mundo que o cerca, em função da qual as energias naturais passam de um a outro sem barreiras: daí a nudez ritual, talvez lendária, dos guerreiros celtas no combate; a de certas dançarinas sagradas; até a de certos feiticeiros, especialmente receptivos, neste caso, às forças inferiores.<sup>124</sup>

Na tradição bíblica, a nudez pode ser tomada, primeiro, como símbolo de um estado em que tudo está manifesto, não oculto: Adão e Eva no Jardim do Éden. Deve-se observar que o primeiro casal só recorre às vestimentas depois da queda, o que manifesta, entre outros efeitos, que as relações do homem com Deus e com seus semelhantes perdem a simplicidade e a clareza primitivas.

No poema *V*<sup>125</sup>, de *Spleen et Idéal*, encontramos exemplos de como era antes e depois da queda de Adão e Eva, antes do pecado original. No início, tudo era puro e nobre, não havia mentira nem ansiedade: "Amo a recordação daqueles dias/ Quando Febo dourava as estátuas de luz,/ Quando homem e mulher na sua agilidade/ Brincavam sem mentira e sem ansiedade." Após o pecado original tudo tornou-se feio, sombrio, ocorreram monstruosidades, as mulheres lembram a morte, são podres e cheias de

---

<sup>124</sup> CHEVALIER Jean. **Dicionário de Símbolos**, 1989.

<sup>125</sup> BAUDELAIRE, Op. Cit., 40.

vícios: " E vós, mulheres, ai! lâmpadas funerais,/ Que a podridão corrói, vós, virgens que levais/ Do vício maternal a hereditariedade/ E todos os horrores da fecundidade!"

O simbolismo é, às vezes, claramente pejorativo: a nudez é vergonha. Os gnósticos afastam-se nitidamente dos escritores bíblicos, ao considerarem a nudez como um símbolo do ideal a ser atingido. Trata-se então de uma nudez da alma que rejeita o corpo, sua vestimenta e sua prisão, para reencontrar seu estado primitivo e voltar às suas origens divinas.

Em *A une dame créole*, os encantos dessa mulher conquistam o eu-poético, seu olhar é tão forte que poderá transformar os poetas em seus servos, seus escravos, essa mulher vem de um país perfumado e é de um encanto ignorado.

Son teint est pâle et chaud; la brune enchanteresse  
A dans le cou des airs noblement maniérés;  
Grande et svelte en marchant comme une chasseresse,  
Son sourire est tranquille et ses yeux assurés.  
(...)  
Vous feriez, à l'abri des ombreuses retraites,  
Germer mille sonnets dans le coeur des poètes,  
Que vos grands yeux rendraient plus soumis que vos noirs.<sup>126</sup>

De tez pálida e quente, a mágica morena  
Tem no seu colo um ar, nobremente requintado;  
Vai como a caçadora e é imponente e serena,  
Seu sorriso é tranquilo e seu olhar ousado.  
(...)  
Farias, ao abrigo de sombras secretas,  
Brotarem mil canções no coração dos poetas  
Feitos por teu olhar mais servos que os teus pretos.

A presença da mulher é marcante a ponto de ela poder aparecer mesmo depois de morta, voltando durante a noite para fazer companhia ao eu-poético, amando-o e unindo seu corpo ao dele, corpo este que o eu-poético tanto deseja, como se esta mulher ainda estivesse viva, como no poema *Le Revenant*.

Et je te donnerai, ma brune,  
Des baisers froids comme la lune  
Et des caresses de serpent  
Autour d'une fosse rampant.<sup>127</sup>

E eu te darei, morena e nua,  
beijos frígidos como a lua,  
Carícias de serpente nova  
A despertar da orla da cova.

Outro exemplo da forte presença do desejo pode ser encontrado no poema *Lesbos*, que segundo Walter Benjamin é um hino ao amor lésbico<sup>128</sup>. " Baudelaire não via a mulher lésbica como um problema, nem social nem de predisposição, também não tinha nenhum posicionamento em relação a ela." A lésbica seria a heroína da modernidade, nela um ideal erótico se combina com um ideal histórico, que é o da grandeza do mundo antigo. Segundo Benjamin " isso torna inconfundível a posição da mulher lésbica em *As Flores do Mal*."<sup>129</sup>

#### Lesbos

Mère des jeux latins et des voluptés grecques,  
Lesbos, où les baisers, languissants ou joyeux,  
Chauds comme les soleils, frais comme les pastèques,  
Font l'ornement des nuits et des jours glorieux,  
Mère des jeux latins et des voluptés grecques.  
(...)  
Pour savoir si la mer est indulgente et bonne,  
Et parmi les sanglots dont le roc retentit  
Un soir ramènera vers Lesbos, qui pardonne,  
Le cadavre adoré de Sapho, qui partit  
Pour savoir si la mer est indulgente et bonne!<sup>130</sup>

#### Lesbos

Mãe dos jogos do Lácio e da helênica orgia,  
Lesbos, teus beijos são langues ou voluptuosos,  
Resplendentes de sol, frios de melancia,  
Podem ornar a noite e os dias mais gloriosos;  
Mãe dos jogos do Lácio e da helênica orgia,  
(...)  
Para ver se do mar a água é indulgente e boa,  
E entre as deplorações que a rocha refletiu,  
Uma tarde trará a Lesbos, que perdoa,  
O cadáver de amor de Safo, que partiu,  
Para ver se do amor a água é indulgente e boa!

A modernidade assinala uma época, designa, ao mesmo tempo, a força que age nessa época e que a aproxima da antigüidade. A antigüidade de Baudelaire é romana, só num ponto a grega sobressai em seu universo. A Grécia fornece-lhe a imagem da heroína

---

<sup>126</sup> Op. Cit., 86.

<sup>127</sup> Op. Cit., 87.

<sup>128</sup> BENJAMIN, Op. Cit., 90.

<sup>129</sup> Op. Cit., 88.

<sup>130</sup> Op. Cit., 159-0.

que lhe parecia digna e capaz de ser transferida para a modernidade. Nomes gregos - Delfina e Hipólita - são dados às figuras femininas num dos maiores e mais famosos poemas de *As Flores do Mal*, dedicado ao amor lésbico.

Etendue à ses pieds, clame et pleine de joie,  
Delphine la couvait avec des yeux ardents,  
Comme un animal fort qui surveille une proie,  
Après l'avoir d'abord manquée avec les dents.  
(...)  
Ne me regarde pas ainsi, ma pensée!  
Toi que j'aime à jamais, ma soeur d'élection,  
Quand même tu serais une embûche dressée  
Et le commencement de ma perdition!<sup>131</sup>

Estendida a seus pés, serena e sem tristeza,  
Delfina era um dossel com seus olhos ardentes,  
Como um forte animal que vigia uma presa,  
Logo depois de a ter marcado com os dentes.  
(...)  
Não me olhes mais assim, ó minha maravilha!  
Tu que amo até morrer, minha irmã de eleição,  
Embora possas ser mal velada armadilha  
E o começo afinal de minha perdição!

E para finalizar essa seção, colocamos, desde Benjamin, a seguinte questão a partir do universo baudelairiano: até onde uma mulher pode ir sem se perder e sem levar o homem à perdição? É este o jogo social e literário do erotismo.

### 3.2. Imagens do Profano

O sagrado e o profano constituem duas modalidades de ser no mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo de sua história. O sagrado equivale ao poder, à realidade afirmada; enquanto que o profano equivale ao irreal ou ao pseudo-real.

Segundo Mircea Eliade, "tudo o que os deuses ou os antepassados fizeram pertencem à esfera do sagrado; enquanto que o que os homens fazem por iniciativa

---

<sup>131</sup> Op. Cit., 161-4.

própria, o que fazem sem modelo mítico, pertence à esfera do profano, sendo uma atividade vã, ilusória e irreal."<sup>132</sup>

Em Baudelaire, como em Murilo, o profano está presente, mas aqui, este profano está relacionado ao satanismo. O eu-poético não só acredita em sua existência, como sente-o em todos os lugares, ou seja, sente o mal, o vício, o pecado, sendo este um tema abundante em sua obra: a naturalização do mal do ponto de vista ético, humano, e sacralização do profano, do ponto de vista mítico. Mas esse poeta provocador e satânico é também, como vimos acima, poeta do amor carnal e espiritual. E para que o bem triunfe faz-se necessário que o mal se manifeste.

Segundo Benjamin,

O satanismo de Baudelaire não deve ser tomado totalmente a sério. Se tem algum significado é como a única atitude na qual Baudelaire era capaz de manter por muito tempo uma posição não conformista. A última parte do ciclo, *As Litanias de Satã*, é, por seu conteúdo teológico, o *miserere* de uma liturgia ofídica. Satã aparece em sua coroa de raios luciferianos como depositário do saber profundo, como instrutor das habilidades prometéicas, como patrono dos impenitentes e inquebrantáveis.<sup>133</sup>

No primeiro poema de *Les Fleurs du Mal*, intitulado *Au Lecteur*, o eu-poético nos mostra o homem atraído pelo mal, pois é ele que nutre o corpo e ocupa nosso ser, sendo o "Diabo que nos move", agradando o objeto mais repugnante:

(...)

C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent!  
Aux objets répugnants nous trouvons des appas;  
Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas,  
Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent.<sup>134</sup>

(...)

É o Diabo que nos move através de cordéis!  
O objeto repugnante é o que mais nos agrada;  
E do inferno a descer sempre um degrau da escada,  
Vamos à noite errar por sentinas cruéis.

---

<sup>132</sup> ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano - A essência das religiões**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo, Martins Fontes, 1992, p.85.

<sup>133</sup> BENJAMIN, Op. Cit., 20.



Na parte intitulada *Spleen et Idéal*, nos é apontada a dualidade de Baudelaire, como, a seu modo, ocorre em Murilo. No poema *Bénédiction*, elementos puros e impuros misturam-se em um único ser. O eu-poético utiliza-se de expressões encontradas nos rituais divinos, no entanto acaba por confessar que sua intenção é "Usurpar a sorrir os rituais divinos."<sup>135</sup>

Segundo Marie-Hélène Torres, " *Les Fleurs du Mal* são uma viagem através deste inferno material e espiritual, tendo como guia o eu-poético, pronto a desvendar qualquer hipocrisia." <sup>136</sup>

Em Baudelaire, Satã não deve ser visto como um ser, mas como um mito, podendo representar simbolicamente a mulher, o tédio, a dor, a sociedade moderna, a revolta. Em *Les bijoux*, Satã é representado pela mulher que perturba o repouso do eu-poético, ou melhor, o repouso de sua alma.

S'avançaient, plus câlins que les Anges du mal,  
Pour troubler le repos où mon âme était mise,  
Et pour la déranger du rocher de cristal  
Où, calme et solitaire, elle s'était assise.<sup>137</sup>

Avançam mais sutis do que os Anjos do Mal,  
Perturbando o repouso em que pus a minha alma,  
Como para abalar, de rocha de cristal,  
Em que ela está solitária e calma.

Para Mircea Eliade o mito conta uma história sagrada; mas contar uma história sagrada equivale a revelar um mistério, pois os personagens do mito não são seres humanos: são deuses ou heróis civilizadores. O mito é a história do que se passou, a narração daquilo que os deuses ou os seres divinos fizeram no começo do tempo. Uma

---

<sup>134</sup> BAUDELAIRE, Op. Cit., 33-4.

<sup>135</sup> BAUDELAIRE, Op. Cit., 36

<sup>136</sup> TORRES, Marie-Hélène Catherine. **Cruz e Sousa e Baudelaire: satanismo poético.** Florianópolis, UFSC, 1998, p.41.

<sup>137</sup> Op. Cit., 166-7.

vez dito o mito torna-se verdade absoluta. Portanto, se Baudelaire coloca Satã como um mito, ele o está colocando também na esfera do sagrado, transgredindo, assim, os preceitos religiosos que o colocam sempre no lado do profano, no lado do mal<sup>138</sup>. Esta parte da obra de Baudelaire vai então da transgressão à mitificação, pois coloca Satã no mesmo patamar que Deus.

Em *La muse vénale*, o eu-poético nos fala que para conseguir o que se deseja, é preciso enganar ao que é sagrado, é preciso fingir, aproveitando-se da fé e da crença do próximo. Estaria-se então utilizando-se de mitos sagrados para alimentar seu corpo profano.

Em *Sed non satiata*, os olhos da mulher são demoníacos, ela deseja se tornar Deusa do Inferno. Nesse poema, Baudelaire fala da impossibilidade desta deusa tornar-se mulher no leito do amor, talvez devido a seus hábitos lésbicos.

Par ces deux grands yeux noirs, soupiraux de ton âme,  
O Démon sans pitié! verse-moi moins de flamme;  
Je ne suis pas le Styx pour t'embrasser neuf fois,

Hélas! et je ne puis, Mégère libertine,  
Pour briser ton courage et te mettre aux abois,  
Dans l'enfer de ton lit devenir Proserpine!<sup>139</sup>

Nos teus olhos tua alma encontra o desafogo,  
Ó demônio impiedoso! Amortece o teu fogo;  
Nove vezes não posso, como a Estige obscuro,

Abraçar-te, e não posso, ó megera libertina,  
Para quebrar-te o brio e pôr-te contra o muro,  
No teu leito infernal tornar-me Proserpina!

A mulher seria o intermediário entre o eu-poético e Deus, entretanto esta musa é satânica, não é divina, sem a qual não haveria produção poética e o eu-poético não atingiria o divino. A mulher divina é conhecida como Vênus Branca, aquela que é

---

<sup>138</sup> ELIADE, Mircea. Op. Cit., 84.

<sup>139</sup> Op. Cit., 55.

espiritual e platônica; enquanto que a mulher satânica seria a Vênus Negra, carnal e sensual, simbolizando Eros.

O erotismo de Baudelaire oscila entre o erotismo do Mal, verdadeira multiplicação do desejo e o vampirismo. Por exemplo, no poema *La Géante*, o eu-poético nos fala de uma mulher que lhe faz mal, porém ele gostaria de estar aos seus pés, como um gato aos pés de uma rainha, ver a dama florescer, percorrer seu corpo, amá-la, tê-la em seus braços.

Ou em *Les métamorphoses du vampire* onde a mulher tem total poder sobre os homens, o eu-poético se deixa destruir por ela, deixando sorver até mesmo a medula de seus ossos.

Quand elle eut de mes os sucé toute la moelle,  
Et que languissamment je me tournai vers elle  
Pour lui rendre un baiser d'amour, je ne vis plus  
Qu'une outre aux flancs gluants, toute pleine de pus!<sup>140</sup>

Quando ela me sorveu dos ossos a medula,  
E tão languidamente a buscou minha gula,  
Viu o beijo de amor que nela final pus,  
Flanco viscoso de odre a transbordar de pus!

Assim, a Vênus Negra é toda matéria e desejo, é receptáculo do mal. A morte simbólica e a busca do novo através do erotismo são possíveis apenas na experiência pecaminosa que a musa satânica oferece ao eu-poético para divinizar seus versos. A mulher, assim como a morte, tortura e cativa, de modo que, quase sempre, leva os poetas ao abismo.

Em *Les Fleurs du Mal* encontramos a poesia da sensualidade, do prazer levando até a dor, do beijo que fere. Tudo remete a Satã, seja como transgressão ou como mitificação, até mesmo o riso. Em *Le Balcon*, o beijo<sup>141</sup> renascerá do abismo,

---

<sup>140</sup> Op. Cit., 167-8.

<sup>141</sup> O beijo é o símbolo da união e de adesão mútuas que assumiu, desde a Antigüidade, uma significação espiritual. Na qualidade de signo de concórdia, de submissão, de respeito e de amor, o beijo era praticado pelos iniciados no mistério de Ceres: era testemunho de sua comunhão espiritual. Na

Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis,  
Renaîtront-ils d'un goufre interdit à nos sondes,  
Comme montent au ciel les soleils rajeunis  
Après s'être lavés au fond des mers profondes?  
- O serments! ô parfums! ô baisers infinis!<sup>142</sup>

O beijo indefinido, o aroma, o juramento,  
Renascerão de abismo oculto às nossas sondas,  
Como os sóis a surgir sobem no firmamento  
Depois de mergulhar no fundo azul das ondas?  
- Ó beijo indefinido, ó aroma, ó juramento!

Em *Une Martyre*, o beijo fascina e vem acompanhado por uma alegria culposa e de uma orgia estranha observadas por anjos maus pintados nas cortinas, o eu-poético quer que a mulher morta responda a seus questionamentos, a morbidez se apresenta em uma relação entre sexo e morte, pois o eu-poético pergunta a morta se o amante que não pôde tê-la viva, "verteu em tua carne inerte e compassiva/ A imensidão do teu prazer?", ou seja, o homem amou um cadáver?

Une coupable joie et des fêtes étranges  
Pleines de baisers infernaux,  
Dont se réjouissait l'essaim des mauvais anges  
Nageant dans les plis des rideaux;<sup>143</sup>

A alegria culposa, a de uma orgia estranha,  
Tonta do beijo que fascina,  
Esta que um anjo mau jubiloso acompanha,  
A olhar das dobras da cortina;

Marie-Hélène Torres diz que " a adoração, o culto a Satã parece ser o único caminho a poder nutrir preocupações e conflitos estético-poético-metafísicos, porque Satã carrega consigo a possibilidade, a esperança de salvação e talvez a consagração do artista."<sup>144</sup>

Enfim, em Baudelaire encontramos a aliança inabitual do horror e da beleza. O monstruoso exerce sobre o eu-poético o fascínio do extraordinário, oposto à banalidade

---

Antigüidade, beijava-se os pés e os joelhos dos reis, dos juizes, dos homens que gozassem de um reputação de santos. Beijavam-se as estátuas, a fim de implorar sua proteção.

<sup>142</sup> Op. Cit., 63.

<sup>143</sup> Op. Cit., 132-4.

<sup>144</sup> TORRES, Op. Cit., 80.

do cotidiano. O ideal mais perfeito de beleza feminino é a mulher satânica, a mulher negra, sensual e voluptuosa. O mal é ao mesmo tempo desejo, erotismo, transgressão do interdito, sedução e tentação, noite e mistério. O mal é a revolta contra as regras normativas do comportamento social e estético.

### 3.3 Sexo e Morte

A morte também marca presença em *Les Fleurs du Mal*, o eu-poético acredita que ela é a última viagem, a última etapa, ela é a última esperança. É tão sedutora que ele não resiste e a invoca e isso porque ela simboliza o novo, o desconhecido. A angústia perante a morte passa a se chamar para Baudelaire de *spleen*, provocado pelo sentimento da queda, que chega imprescindivelmente à morte.

Em *La Mort des pauvres*, o eu-poético nos diz que a morte "é a única esperança e o mais alto prazer", ela é mais importante que tudo, é a única certeza que se tem, é ela que faz viver. As outras coisas que dão prazer não importam, ou seja, o sexo não teria lugar perante a morte, idéia mórbida que sempre acompanhou Baudelaire, que perdeu o pai aos seis anos e tentou suicídio por duas vezes, a morte seria o fim de todo sofrimento, só ela consola as pessoas é por ela que, segundo ele, vivemos, os prazeres da vida não importariam, o mais importante seria perder essa vida para então ter o maior prazer.

C'est la Mort qui console, hélas! et qui fait vivre;  
C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir  
Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre,  
Et nous donne le coeur de marcher jusqu'au soir,<sup>145</sup>

Vivemos pela morte e só ela é que afaga;  
É a única esperança e o mais alto prazer,  
Que como um elixir nos transporta, e embriaga,  
E nos faz caminhar até o anoitecer.

---

<sup>145</sup> Op. Cit., 148.

Então, se a morte é o mais alto prazer, onde ficaria o sexo neste ponto? Estaríamos falando de morte simbólica? Se estivéssemos analisando as poesias de Carlos Drummond de Andrade, sobretudo aqueles pertencentes a obra **O Amor Natural**, diríamos que a morte enquanto fim da vida não existiria nesta obra, pois nela entenderíamos a morte como o descanso, a respiração lenta e a sensação de bem estar proporcionada pelo orgasmo, sendo o gozo a morte do desejo, concluído o ato sexual, ou o final de uma festa de prazeres.

Mas em Baudelaire poderíamos pensar da mesma forma? Como dito acima, em *As Flores do mal* não encontramos imagens explícitas de sexo ou de *obscenidade*, como encontramos em Drummond. Para Mircea Eliade, a morte é o aniquilamento da existência. Será esse conceito que Baudelaire utiliza na parte de sua obra-prima intitulada *La Mort* ? Como explicado acima, em *La Mort des Pauvres*, o eu-poético considera-a como o mais alto prazer, como aquilo que fá-lo caminhar, a espera por ela é tanta que ele vive para um dia encontrá-la. Queria então Baudelaire acabar com a existência? Sua poesia apresenta então uma estranha convergência das pulsões de morte e erótica, naquilo em que uma relaciona a outra. Visto que o dilema entre sexo e morte se põs, mesmo no sentido mais vulgar, pode-se perceber esta relação.

Nízia Villaça e Fred Góes, dizem que "o corpo magnifica a vida e suas possibilidades infinitas, proclamando ao mesmo tempo, nossa morte futura e nossa finitude essencial."<sup>146</sup> Mas mesmo com a morte pode-se continuar a desejar algo. Por exemplo, em *Jandira*, de Murilo Mendes, poema examinado no capítulo anterior, o marido queria ressuscitar para continuar a tê-la, queria morrer muitas vezes nos braços dessa mulher, morrer simbolicamente, como morre o eu-lírico de Drummond no poema *Para o*

*sexo a expirar*<sup>147</sup> : "Pobre carne senil, vibrando insatisfeita, / a minha se rebela ante a morte anunciada."

No sistema de inversões de *As Flores do mal*, a morte é prazerosa, dá prazer ao eu-poético como uma relação sexual. Em *Une Martyre*, como explicitado anteriormente, a morte não aparece como único prazer, o sexo a acompanha. O eu-poético se refere a uma mulher morta que deixou seu amante insatisfeito, visto que morreu e não pôde fazê-lo sentir-se completo por algum tempo, como uma incompletude que se apresenta novamente, a morte acontece e é preciso revivê-la, recriá-la, refazê-la, como em *O Minuto Depois* de Drummond<sup>148</sup>.

Em *La Mort des Amants*, há um forte desejo de recomeço, os amantes desejam leitos de rosas, divãs profundos como o mar, flores a desabrochar, como se uma etapa houvesse terminado e outra precisasse recomeçar, não é o fim absoluto, haverá outras mortes, são mortes com o intuito de renascer, de recomeçar, ou mesmo de desabrochar, como as flores no poema<sup>149</sup>.

---

<sup>146</sup> Op. Cit., 23

<sup>147</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. **O Amor Natural**. 9ª edição. Rio de Janeiro, Record, 2000, p.72.

<sup>148</sup> Ai de nós, mendigos famintos:  
Pressentimos só as migalhas  
desse banquete além das nuvens  
contingentes de nossa carne.  
E por isso a volúpia é triste  
um minuto depois do êxtase. ( ANDRADE, Carlos Drummond de. **O Corpo**. 16ª edição. Rio de Janeiro, Record, 2002, p.19.)

<sup>149</sup> A carne é triste depois da felação.

Depois do sessenta-e-nove a carne é triste.

É areia, o prazer? Não há mais nada

Após esse tremor? Só esperar

outra convulsão, outro prazer

tão fundo na aparência mas tão raso

na eletricidade do minuto?

Já se dilui o orgasmo na lembrança

e gosma

escorre lentamente de tua vida. ( ANDRADE, **O Amor Natural**, Op. Cit., 43.)

Em *La Mort des Artistes* há grande anseio em purificar a alma, em liberar-se do pecado para encontrar a grande Criatura: "Nossa alma nas conjuras usaremos tanto/ Como demoliremos a grave armadura,/ Antes de contemplar a grande Criatura/ Do desejo infernal que nos enche de pranto."<sup>150</sup>

Segundo Bataille, a sexualidade e a morte são apenas os movimentos intensos de uma festa que a natureza celebra com a multidão inesgotável dos seres, uma e outra tendo o sentido do desperdício ilimitado que a natureza executa contra o desejo de durar que é próprio de cada ser. A morte tem o sentido da continuidade do ser. No movimento secundário da transgressão o homem se aproximou do animal. Ele viu no animal o que escapa à regra do interdito, o que permanece aberto à violência, ao excesso, que comanda o mundo da morte e da reprodução. Portanto, desejar a morte também é transgredir tabus, assim como desejar o sexo. Para ele, até mesmo na morte, o erotismo é a aprovação da vida, sendo também um ato inicial de destruição, ou seja, de morte, mesmo que simbólica<sup>151</sup>.

E as "flores do mal"? São flores da morte? Visto que encontramos em Baudelaire a aliança do horror com a beleza, diremos que: *Les Fleurs du Mal* seria a união da beleza com o horror, obra que tem uma continuidade, uma seqüência, São "flores do mal" porque estão fora das regras normativas do comportamento social, são imorais, como consideraram, paradoxal e ironicamente, alguns pensadores do século XIX. O que Baudelaire pretendia ao colocar esse título em sua obra era mostrar a sociedade hipócrita da segunda metade do século XIX, impotente para assumir seus vícios. Como bem disse Álvares de Azevedo, nosso grande poeta romântico, enquanto os padres tinham amantes, em cima da cama das prostitutas via-se pendurado um crucifixo.

---

<sup>150</sup> Op. Cit., 148.

<sup>151</sup> BATAILLE, Geroge. **O Erotismo**. 1987.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS: CONVERGÊNCIAS

*O ar da alameda,  
quando em seus cabelos desfazia,  
com sua mão serena  
o meu colo feria  
e todos os meus sentidos suspendia.*  
( Juan de la Cruz)

Há muitas convergências (o que não significa aqui redução a um ponto comum, mas passagens por pontos de contato) entre Murilo Mendes e Charles Baudelaire, apesar de terem vivido em épocas e em países diferentes. Baudelaire viveu num tempo repleto de literatura romântica e insere, com *Les Fleurs du Mal*, rupturas na França, sendo a publicação da obra decisiva para a história literária. Murilo Mendes, apesar de viver grande parte de sua vida na Europa, e escrever muito alimentado por aquele contexto, inscreveu a modernidade entre nós.

Murilo, estudioso de Baudelaire, em seu ensaio *Breton, Rimbaud e Baudelaire*, defende este último das acusações feitas por Breton, que diz ser Baudelaire, não um católico, mas sim um revoltado. Murilo, no entanto, diz que Baudelaire é justamente um poeta muito bem informado sobre o catolicismo, chegando a tematizar o pecado original, mencionando, muitas vezes, em seus poemas, o que a Igreja prega, ou seja, a glória espiritual, o que não interessaria à burguesia, pois ela é "materialista e cética, pouco se incomodando com a religião autêntica e com a poesia."<sup>152</sup>

---

<sup>152</sup> MENDES, Murilo. Breton, Rimbaud e Baudelaire. **Anuário de Literatura - Especial Murilo Mendes**: centenário de nascimento (1901-1921). Florianópolis: UFSC, 2001, p.47.

Para Murilo, certo catolicismo utópico é mais revolucionário e explosivo que o próprio marxismo, pois enquanto este espera a destruição de uma classe, aquele espera a destruição do universo inteiro, sendo a posição do católico a de mediador, e não a de voltar os homens uns contra os outros. Segundo vimos nas poesias, tanto de Murilo quanto de Baudelaire, é o próprio homem que entra em conflito consigo mesmo, pois é um ser dual, trazendo dentro de si tanto a santidade e a religiosidade, quanto a luxúria, os desejos da carne, ou como Baudelaire ousou falar, o pecado original.

Mas, apesar disso, sempre na ótica daquele Murilo atormentado dos anos 30, pensar a poesia como católica não é desprezar a matéria, enfiar-se dentro da sacristia, seguir todos os dogmas, condenar o que é pecaminoso, mas sim sair dela, "apreciar, pesar, apalpar, tocar, sentir, ouvir, cheirar tudo o que a vida nos apresenta, é considerar tudo isto como parte integrante do Reino de Deus."<sup>153</sup> Mesmo na poesia católica tudo deve estar ligado: alegria e tristeza, espírito e matéria, tempo e eternidade, pois sem esta fusão, não haveria a multiplicidade que preside a vida cósmica do Amor, sem o qual não existiriam poetas e nem poesia.

As correlações acima, existentes em alguns poemas examinados nesse estudo, mostram-nos, de um lado, o corpo como morada divina, e de outro, como morada das paixões, evocando a matéria. Em Murilo, isto aparece em poemas como *Os Dois Lados*, tendo, *de um lado*, a namorada na janela e, *de outro*, a noiva que o espera, cheia de pureza e santidade; em *Igreja Mulher*, a igreja tem as formas femininas, o poeta diz não sair dela, pois ela constitui sua condição paradoxal de profeta profano, na sua nudez essencial; em *A Namorada de Lázaro*, temos referência à ressurreição de Cristo. Segundo a tradição bíblica, Lázaro é ressuscitado assim como Jesus Cristo, elementos

---

<sup>153</sup> Op. Cit., 73.

que evocam santidade; no entanto, em Murilo, a santidade caminha junto à matéria, pois Lázaro quer que sua namorada também ressuscite.

Contudo, em alguns poemas a idéia de Deus é muito mais forte do que a idéia de mulher, um exemplo disso é encontrado no poema *Idéia Fortíssima*, pois o que impede que o poeta se corporifique na própria idéia da mulher (afirmação transgressiva do homem) é que a idéia que tem de Deus é muito mais forte e violenta. O sagrado se impõe sobre o profano, produzindo aquele efeito de impessoalidade tão forte e arrebatador em Murilo.

Em Baudelaire esta dualidade também é forte, em *As Flores do Mal*, o profano não só está presente, como está relacionado ao satanismo. O poeta sente-o em todos os lugares, ou seja, sente o vício, sendo este, como visto acima, um tema abundante em sua obra: a naturalização do mal do ponto de vista de uma ética humana, e a sacralização do profano, do ponto de vista mí(s)tico. Mas esse poeta provocador e satânico é, conforme vimos anteriormente, poeta do amor carnal e espiritual. E para que o bem triunfe, segundo ele, faz-se necessário que o mal se manifeste.

Por exemplo, em *La Muse Vénale*, o poeta fala-nos que para conseguir o que se deseja é preciso enganar ao que é sagrado, é preciso fingir, aproveitando-se da fé e da crença no próximo. Estar-se-ia então sendo tomados mitos sagrados para alimentar seu corpo profano.

Baudelaire transfere para suas poesias o sofrimento do homem solitário que era, tendo sempre a morte a seus pés, não deixa, como dito, de acreditar em divindades espirituais, relacionando o sagrado e o profano. Ou, ainda, querendo dizer que bem e mal estão sempre juntos, ou não teríamos oposições e conflitos provenientes deles. Da mesma forma, encontramos em Murilo estas contradições religiosas, no entanto, neste

---

caso, o profano não está relacionado ao satanismo, mas à imagem fantasmática da mulher, que impede o eu-lírico de ver a Deus, como em *O Poeta na Igreja* e *Vidas Opostas de Cristo e Dum Homem*. O segundo título infere que o homem e Cristo são pessoas diferentes, pois Cristo não cedeu, segundo à tradição bíblica, às tentações da carne, enquanto que o homem é um movimento que não cessa de ceder.

Baudelaire também mostra um eu-poético perdido em mulheres, no entanto, o que o perturba é que essas mulheres fazem com que ele perca o repouso da alma, a solidão em que vivia, a vida calma, sem problemas, sem tentações. As mulheres são como suas "flores do mal" que, ao mesmo tempo que trazem a beleza e a alegria, trazem tristeza e horror, pois não permitem que o eu-poético descanse como era seu desejo. Um exemplo destas inferências são encontradas no poema *Les Bijoux*, em que a mulher avança sobre ele como um anjo do mal, abalando sua paz. Em *Hymne à La Beauté*, o eu-poético está tão perturbado com a beleza da mulher, que diz não importar de onde ela vem, se de Deus ou de Satã. Parece haver certa mutação aqui, a obra de Baudelaire segue um caminho, onde as sensações vão mudando no decorrer das páginas, no entanto ele não deixa de configurar um sagrado, mesmo ocorrendo certa profanação como é sugerido em *Une Martyre*, onde o eu-poético questiona-se se o amante teve a amada somente depois de morta. Portanto, em nenhum momento Murilo ou Baudelaire negam a herança recebida, o que ambos tentam mostrar é que pecado e santidade estão sempre em relação, os dois parecem dar importância às crenças religiosas e conhecem bem toda a história sagrada, por isso souberam com tanta maestria escrever sobre o tema corpo mí(s)tico.

No concernente às imagens, sabemos que elas nos são evocadas principalmente através do olhar. São as percepções visuais que nos fazem ver as cores, símbolos e

estabelecer relações. Baudelaire cria, em *Les Fleurs du Mal*, um conjunto de poemas intitulado *Tableaux*, onde descreve Paris, sua paisagem, as pessoas que andam por suas ruas. O primeiro desses poemas, *Paysage*, mostra o desejo do eu-poético em ver toda a cidade, ouvir-lhe suas canções, sonhar com a eternidade, mas remetendo-nos também à tristeza, à angústia, a vida que parece caminhar na escuridão. A impressão que temos ao ler os poemas desta parte da obra é que estamos realmente lendo uma arte plástica. Baudelaire parece pintar com as palavras. São imagens que nos levam a outros sentidos, assim como Murilo remete-nos a imagens olfativas, como o cheiro de maçã, relacionado a Lili de Oliveira, do poema *Gênese Pessoal*. Pinta-se quadros multidimensionais ao ler esses poemas, como em *Perspectiva da sala de Jantar*, em que a menina "distribui cheiros apetitosos de carne morena"<sup>154</sup>.

As sugestões visuais são as mais fortes, os quadros aparecem verso após verso. No poema *Le soleil*, de Baudelaire, visualiza-se um dia brilhante que traz alegrias, percebe-se correspondências com o ato da escrita, o eu-poético procura a melhor forma de pintar seu quadro, ou seja, escrever sua poesia, procurando, com sua esgrima, a rima. As calçadas são as frases compondo imagens sonhadas. Em *Alegoria*, de Murilo Mendes, é possível visualizar o quadro fantasmático que o eu-lírico compõe, as palavras nos levam às imagens de santos, demônios, mulheres, representadas por árvores. Em *Ritmos Alternados*, também de Murilo, encontramos várias sensações: são cheiros de angélicas, visões de relâmpagos, som de saxofones, gostos da noite; o mesmo acontecendo em *Correspondances* de Baudelaire, onde nas florestas harmonizam-se os sons, os perfumes e as cores: "Perfumes frescos há como carnes de infantes/ Ou oboés de doçura ou verdejantes ermos/ E outros ricos, corrompidos e triunfantes,// Que possuem a expansão

---

<sup>154</sup> MENDES, Murilo. **Poesia Completa e Prosa**. Op. Cit., 92.

do universo sem termos/ Como o sândalo, o almíscar, o benjoim e o incenso/ Que cantam dos sentidos o transporte imenso."<sup>155</sup>

E temos ainda as imagens eróticas, onde as mulheres "afagam o seio pensando no cavaleiro amado", que aparecem em quase toda parte no mercado como uma espécie de empreendimento comercial gigantesco. Imagens femininas que seduzem os olhos dos poetas, produzem desejos, como Jandira, Clotilde, Berthe, a amada nua e coberta de jóias.

Por isso, o comportamento humano não pode ser visto fora da cultura, pois é ela que instaura o que se chama de natureza do homem. Tendo a ver com as condições orgânicas e sociais que dialeticamente relacionadas lhe estão na base.

Crenças e sentimentos que estão na base de nossa vida social se aplicam ao corpo. Mas, ao mesmo tempo, não estão subordinadas diretamente a ele. O mundo das representações se adiciona e se sobrepõe a seu fundamento natural e material, sem provir diretamente dele. Nele, as forças físicas e as forças coletivas estão simultaneamente juntas e separadas.

Nos poemas examinados neste trabalho, grande parte das imagens evocadas referem-se a mulheres, sejam elas comparadas às árvores, como em *Alegoria* de Murilo, seja mulheres doentes como *La muse malade* de Baudelaire. Símbolos e imagens que nos fazem pensar em florescimentos, em transformações, em belezas novas. Em Murilo, a mulher é enfatizada como vertente em contínua renovação: criança, moça, esposa, morte; ou noiva, esposa, mãe, cujo corpo, que se deforma e se transforma, resulta finalmente em equilíbrio. Para Baudelaire, a mulher parece ser uma divindade, é natureza mágica, é um ser enfeitiçador, que mantém sobre si os destinos e as vontades suspensas. "A mulher é, sem dúvida, uma luz, um olhar, um convite à felicidade, às vezes

---

<sup>155</sup> BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**. Op. Cit., 19.

uma palavra;<sup>156</sup> Portanto, foi em torno das correlações acima, que estruturam as poéticas de Murilo Mendes e Charles Baudelaire, que procuramos pensar a pele profunda do erótico enquanto gênero literário.

---

<sup>156</sup> BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade**. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, pp.53-5.

## BIBLIOGRAFIA

ALEXANDRIAN. **História da Literatura Erótica**. Trad. de Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia Poética**. 20ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1986.

\_\_\_\_\_. **Corpo**. 7ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1984.

\_\_\_\_\_. **O Amor Natural**. 9ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ANTELO, Raul. **Transgressão & Modernidade**. Paraná: UEPG, 2001.

ARISTÓFANES. **Lísistrata ou A Greve do Sexo - Comédia Grega**. Trad. Antonio Medina Rodrigues. Adaptação Anna Flora. São Paulo: Ed 34, 2002.

AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. São Paulo: FTD, 1993.

AZEVEDO, Álvares. **Lira dos Vinte Anos**. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. Paris: Editions du Seuil, 1978.

BATAILLE, Georges. **História do Olho**. Trad. Samuel Titan Junior. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. **O erotismo**. 2ª edição. Trad. de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

\_\_\_\_\_. **Teoria da religião**. Trad. Sérgio Goes de Paula e Viviane de Lamare. São Paulo: Ática, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2001.



\_\_\_\_\_. **Les Fleurs du Mal et autres poèmes**. Paris: Garnier-Flammarion, 1964.

\_\_\_\_\_. **Sobre a Modernidade**. Org. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996,

BAUDRILLARD, Jean. **A troca simbólica e a morte**. Trad. Maria Stela Gonçalves e Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Loyola, 1996.

\_\_\_\_\_. **Da Sedução**. Trad. Tânia Pellegrini. São Paulo: Papyrus, 1991.

\_\_\_\_\_. **Tela-total: mito-ironia do virtual e da imagem**. Porto Alegre: Sulina, 1997.

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire - um lírico no auge do capitalismo. IN: \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas**. V. 3. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BIRMAN, Joel. Erotismo, Desamparo e Feminilidade - uma leitura psicanalítica sobre a Sexualidade. IN: **A sexualidade nas ciências humanas**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, pp. 93-132.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 38ª edição. São Paulo: Cultrix, 1994.

BREMMER, Jan. (org.) **De Safo a Sade - Momentos na História da Sexualidade**. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Papyrus, 1995.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos**. 2ª edição. Rio de Janeiro: J. Olímpio, 1989.

COELHO, Teixeira (org.). **A modernidade de Baudelaire**. Trad. Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

COSTA, Flávio Moreira (org.). **As 100 melhores histórias eróticas da Literatura Universal**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. 2ª edição. Trad. de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1963.

\_\_\_\_\_. **O Sagrado e o Profano - A essência das religiões**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso** - aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 7ª edição. Trad. Laura de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2001.

\_\_\_\_\_. **História da Sexualidade 1 - a vontade de saber**. 14ª edição. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

\_\_\_\_\_. **História da Sexualidade 2 - o uso dos prazeres**. 9ª edição. Trad. Maria Theresa da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

\_\_\_\_\_. **História da Sexualidade 3 - o cuidado de si**. 7ª edição. Trad. Maria Theresa da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do Poder**. 18ª edição. Organização, Introdução e Revisão Técnica de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

\_\_\_\_\_. **As Palavras e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. O Poeta e o Olhar. IN: \_\_\_\_\_. **Territórios/Conjunções - Poesia e prosa críticas de Murilo Mendes**. São Paulo: Imago, s/d.

GUIRAUD, Pierre. **A linguagem do corpo**. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1991.

FREUD, Sigmund. O Fetichismo. IN: \_\_\_\_\_. **Obras Completas**. V. 21. Rio de Janeiro: Imago, 1947, p. 175-185.

\_\_\_\_\_. Sexualidade Feminina. IN: \_\_\_\_\_. **Obras Completas**. V. 21. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 257-279.

\_\_\_\_\_. Três ensaios sobre a Teoria da Sexualidade. IN: \_\_\_\_\_. **Obras Completas**. V. 7. Trad. Trad. Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, julho, 1972, p. 123-128.

\_\_\_\_\_. Uma Criança é espancada. IN: \_\_\_\_\_. **Obras Completas**. V.17. Trad. Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 223-253.

\_\_\_\_\_. **Totem e Tabu**. Trad. Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. **O Seminário : livro 1 - escritos técnicos de Freud ( 1953-1954)**. 3ª edição. Trad. Betty Milan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

\_\_\_\_\_. **O Seminário : livro 4 - a relação de objeto (1956-1957)**. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

\_\_\_\_\_. **O Seminário - livro 8 - a transferência (1960-1961)**. Trad. Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LOYOLA, Maria Andréa. (org.) **A sexualidade nas ciências humanas**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998.

MENDES, Murilo. **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich W. **Assim falou Zaratustra**. Trad. dos editores. São Paulo: Martin Claret, 2000.

\_\_\_\_\_. **Genealogia da Moral: uma polêmica**. 5ª reimpressão. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. **Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres**. Trad. Paulo César de Souza, São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. **O Anticristo**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

\_\_\_\_\_. **Para Além do Bem e do Mal - Prelúdio a uma filosofia do futuro**. Trad. Alex Mantins. São Paulo: Martin Claret, 2002.

OVIDIO, *A Arte de Amar (Ars Amatoria)*. edição bilíngüe - 2ª edição. Trad. de Natália Correia e David Mourão - Ferreira. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

PIA, Pascal. **Baudelaire par lui-même**. Paris: Seuil, 1952.

PLATÃO. **Fedro**. Trad. Alex Martins. São Paulo: Martin Claret, 2002.

\_\_\_\_\_. **O Banquete**. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2002.

RAJCHMAN, John. **Eros e Verdade: Lacan, Foucault e a questão da ética**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

RIBEIRO, Julio. **A Carne**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

RINCÉ, Dominique. **Baudelaire et la modernité poétique**. Paris: Université de France, 1984.

RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do Corpo*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

ROHDEN, Fabíola. A Contrução da diferença sexual na medicina do século XIX. IN: GRANDO, José Carlos. **A (des) construção do Corpo..** Blumenau: Edifurb, 2001. pp 101-132.

SADE, D.A. F. **A Filosofia na Alcova**. 3ª edição Trad. Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 2003.

\_\_\_\_\_. **Justine ou Les Malheurs de La Vertu**. Paris: Brodard & Taupin, 1973.

SARTRE, Jean-Paul. **O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica**. Trad. de Paulo Perdigão. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

SCHULER, Donaldo. **Narciso errante**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1994.

SILVA, Ana Márcia. **Corpo, Ciência e Mercado: reflexões acerca da gestação de um novo arquétipo da felicidade**. Florianópolis: UFSC/Autores Associados, 2001.

SONTAG, Susan. **A vontade radical**. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUZA, João da Cruz. **Poesias Completas**. São Paulo: Ediouro, s/d.

TORRES, Marie-Hélène . **Cruz e Souza e Baudelaire: satanismo poético**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1998.

VAINFAS, Ronaldo. **Casamento, Amor e Desejo no Ocidente Cristão**. 2ª edição. São Paulo: Ática, 1992.

VILLAÇA, Nízia e GÓES, Fred. **Em nome do corpo**: Rio de Janeiro: Rocco, 1998.